

مَفَامَاتُ الموسيقى العربية

للاستاذ

صالح المهدي

المدير العام للتنشيط الثقافي
والرئيس المساعد للمجلس الأعلى للموسيقى التقليدية

نشر المعهد الرشيدى
للموسيقى التونسية
بنج السدي - تونس

الناشيء

انتهى طبع هذا الكتاب
بمطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم
20 نهج المنجي سليم - تونس
تحت عدد 82/110 الايداع القانوني 82/3

الناشر

جميع الحقوق محفوظة

الناشئ

مع الفن والفنانين

بعد اصدار الكتاين الاولين من سلسلة «مع الفن والفنانين» اللذين تناولنا بهما حياة وفن شخصيتين من ابرز فنانينا اتونسيين (خميس ترنان - واحمد الوافي) راينا من الواجب التعجيل بنشر كتب يقدم دراسة ضافية عن المقامات الموسيقية تشمل جميع المدارس العربية والدارس الآسيوية والافريقية التي تتصل بها حتى نبين مدى اشعاع الثقافة العربية ، ونضع بين يدي الجيل الصاعد وثيقة فنية هامة تمكنه من توسيع ثقافته ومن الاستفادة مما انجزه السلف لتحقيق انطلاقة جديدة تساهم في تطور موسيقانا العربية .

وبهذا الكتاب نفتح آفاقا جديدة في وجه جميع الموسيقيين العرب لانه يمثل أول دراسة تناول كل المقامات العربية من الخليج الى المحيط وتبين الاسماء المختلفة المستعملة للمقام الواحد، والخاصية التي يتميز بها ذلكم المقام في مختلف الاقطار العربية . وهذا الانجاز يمثل خطوة ضرورية التي تسبق التفكير في توحيد مصطلحات الموسيقى العربية ، ويمكن من جهة أخرى الملحنين العرب الذين يتوقون الى التجديد من الانتفاع بما هو موجود بثرات جميع الاقطار العربية من درر ونفائس المقامات ، وبذلك توسع الآفاق ونجدد تراكيبنا العربية قبل الالتجاء الى الثقافات الاجنبية التي قد لا تجد تجاوبا مع شعبنا العربي الاصيل .

واذ نشكر الموسيقار الاستاذ صالح المهدي الذي افرد المعهد الرشيدى بهذه الدراسة القيمة نتوجه للاساتذة الباحثين راجين منهم الاسهام في سلسلتنا هذه بما تجود به اقلامهم من دراسات تدعم الثقافة الموسيقية العربية .

والله يوفقنا جميعا والسلام

رئيس المعهد الرشيدى للموسيقى التونسية

عبد القادر بوسحابة

الناشئ،

المقامات الموسيقية العربية

ان كلمة مقام دخلت في الاصطلاح الموسيقي العربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي حتى تحدث تأثيرا معينا على مؤديها ثم على سامعيه ، ولعلها قيست في ذلك على معناها الاصلي في اللغة العربية الذي هو موضع الاقدام أو « المنزلة » وقد اشتهرت الكلمة الاخيرة في المغرب العربي للدلالة على الدرجة الصوتية

ثم تحولت كلمة « مقام » في اغلب البلاد العربية والاسلامية فصارت تستعمل للدلالة على مجموع السلالم الموسيقية التي وضعت لكل منها ابعاد مخصوصة بين مختلف درجاتها لتحدث التأثير المطلوب (وتجمع على مقامات) .

وفي مصر كان الفنانون يطلقون على هذا المعنى كلمة « نغمه » التي حولها بعضهم فصيبرها تدل على الدرجة الصوتية ، اما في الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج واليمن فالكلمة المعروفة لهذا المعنى هي « صوت » وهذا هو التعبير القديم الوارد في كتبنا التراثية . وفي المغرب العربي من برقه الى الاندلس فالكلمة المستعملة لهذا الغرض هي « الطبع » فيقال مثلا « طبع الحسين » أو « طبع الحجاز » ولعل استعمال الكلمة الاخيرة فيه اشارة الى ارتباط المقامات الموسيقية بطباع الانسان الاربعة في التأثير كما بيته كتب العلوم الموسيقية العربية مثل التي لابي يوسف

يعقوب الكندي المتوفى سنة 252 هـ 866م وخاصة منها رسالته التي عنوانها «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الاشخاص العالية وتشابه التأليف» ولابن المنجم المتوفى سنة 300 هـ 912م ولأبي نصر الفارابي المتوفى سنة 339هـ 950م وخاصة منها كتابه الذي عنوانه «الموسيقى الكبير» ثم التي لرئيس «علي بن سينا» المتوفى سنة 428هـ 1037م الذي ركّز مبدأ التداوى بالموسيقى الذي وقع احياؤه في المدة الاخيرة في اغلب بلدان العالم، ولابن زيله المتوفى سنة 440هـ 1048م ولصفي الدين الارموي الذي ادرك الدولة العباسية وعاش بعد سقوط بغداد وتوفي سنة 693هـ 1294م ومن اشهر كتبه «الادوار» الذي ترجم للتركية والفارسية والفرنسية واعتمد عليه اغلب من جاء بعده ... وغيرهم .

وتعميما للفائدة نورد ما جاء في رسالة اخوان الصفاء في هذا الموضوع وهو قولهم : « فاذا الفت النغمات في الالحان المشاكلة لها واستعملت تلك الالحان في أوقات الليل والنهار المضادة طبيعتها طبيعة الامراض الغالبة والعلل العارضة سكنتها وكسرت حداثتها وخففت عل المريض آلامه لأن الاشياء المتشاكلة في الطباع اذا كثرت واجتمعت قوت افعالها وظهرت تأثيراتها وغلبت اضدادها كما عرف الناس مثل ذلك في الحروب والخصومات وقد تبين بما ذكرنا من حكمة الحكماء الموسيقيين المستعملين لها في المارستانات (1) في الاوقات المضادة لطبيعة الامراض والاعراض والاعلال - هـ كلام اخوان الصفاء .

وقد كان بتونس وقف خاص لاقامة حفل موسيقي غنائي بالمارستان يرجع الى المرحومة الاميرة عزيزة عثمانة زوجة ملك تونس هـ حموده باشا المرادي .

(1) جمع مارستان وهو مستشفى الامراض العقلية

وقد الفت اشعار عديدة بالعربية والفارسية والتركية في ربط المقامات الموسيقية بطبائع الانسان فورد منها التي للقضي المرحوم الشيخ عبد الواحد الونشريسي المتوفى بفاص سنة 955هـ 1584م .

طبايع في عالم الكون اربع	ففي مثلها اضرب للطبوع مجملا
فالولها السوداء والارض طبعها	وبالبرد ثم اليبس قد خصها الملا
وبلغم طبع الماء رطب وبارد	وصبح الهوا والحر للدم قد تلا
وصفراء طبع النار يحرق حره	لما فيه من يبس بتدبير ذى العلا
فنغمة صوت (الذيل) ثم فروعه	يحرك السوداء خذها مرتلا
(عراق ورميل الذيل) فاصغ للحنه	(ورصد) له فارصده ان كنت ذا اعتلا
وللبغلم (الزبدان) ثم (اصبهانه)	(حجاز) (زوركند) كما انجلا
(وعشاقه) فاق واختص بالغنا	فهي فروع خمسة بعد الولا
(ماية) حسن حركت لذوى الدما	(برصد ورميل والحسين) الذي حلا
وصفراء (للمزموم) فانسب فروعه	(غريب الحسين) للطبوع مكمل
وزاد له طبعها (غريب محرر)	واصل بلا فرع فلاتك مهملا
وصل وسلم في ابتدائك...اولا	وختمنا على من للخلائق ارسل

* * *

وقد تجاوز بعضهم ذلك فجعل لكل وتر من اوتار الآلات الموسيقية ارتباطا معيناً باحدى طبائع الانسان .

ويقول في ذلك الشاعر العربي « كشاحم » المتوفى سنة 350هـ 961م :

شدت فجلت اسماعنا بمخفف يحدثها عن مره وتحديثه
مشاكلة اوتاره في طباعها عناصر منها الف الخلق محدثه

للنار منه الزير (1) والارض به
كل امرئ تشاقه منه نعمة
على حسب الطبع الذي منه يعشه
نكا ضرب يمانها فظلت يسارها
تطوقه طورا وطورا ترعشه (2)
يجاوبه في احسن الشدو (عشته) (4)
وحى حسبت البابلين القيا
على لفظها السحر الذي هي تنفثه

* * *

اما في العراق وبلاد فارس فكلمة « مقام » توسع معناها واصبحت تدل على التراث الموسيقي الذي يتسم بصيغة ارتجال الغناء والعزف على مختلف السلالم الموسيقية التقليدية بطرق مضبوطة لدى اهل الصناعة شأنها في ذلك شأن كلمة « المألوف » بتونس وليبيا و « الغرناطي » بالجزائر و « الاندلسي » أو « الآلة » بالمغرب وكنتك « الوصلة » في مصر وسوريا ولبنان و « الفاصل » بتركيا و « الشش مقام » بجمهورية اسيا الوسطى الاسلامية من الاتحاد السوفياتي وذلك من حيث دلالة الكلمة على جميع التراث التقليدي الموسيقي .

والفرق الوحيد بين المدارس المذكورة هو ان التراث الموسيقي ينفرد بالارتجال في العراق وبلاد فارس وقد يختم باغان صغيرة تدعى « باستات » (جمع بستانه) بينما هو في البلاد الاخرى يجمع المعزوفات الموسيقية المعبر عنها في الكتب القديمة بالموسيقى المحضة والتي ينعتها بعضهم في

- (1) اسماء اوتار العود هي الزير واليم والثني والمثلث
- (2) رعتت المرأة اي قفرطت
- (3) بخارق من اشهر المغنين العباسيين
- (4) عشث : مغن اسود اشتهر في نفس العصر

عصرنا الحاضر غلطا بالموسيقى الصائفة ؟ وبين الموشحات والأزجال
في قوالب تختلف بين القطر والقطر وكذلك العزف والغناء المرتجلين
(استخبارات - قماميم - قصائد - مواويل - عروبيات) اللذين تفتاوت
نسبهما حسب تقاليد كل قطر .

وقد كنا نظمنا ملتقى موسيقيا سنة 1975 خلال مهرجان مدينة
تستور (بالجمهورية التونسية) للموسيقى التقليدية والمألوف كان عنوانه
« الموسيقى العربية بين الموصلي وزرّاب » شاركت فيه وفود من مختلف
البلاد العربية وإسبانيا وتأكد فيه أن الموسيقى العربية بدأت بالارتجال
وأن عليا بن نافع للملقب بزرّاب قد تحلى استاذة اسحاق الموصلي بعد
خروجه من بغداد واستقراره بالقيروان ثم بقرطبة وذلك ببعثه للمدرسة
التلحين المضبوط التي كانت منطلعا لتأسيس مدرسة الموشحات الغنائية
التي ازدهرت بالاندلس على يد الوزير الفيلسوف الفنان ابوبكر بن الصائغ
المعروف « بابن باجه » المتوفى بالمغرب سنة 533هـ 1138م ، التي امتدت الى
المغرب العربي ثم انتقلت الى المشرق الاسلامي مع الطريقة المولوية بمدينة
قونيا من الجنوب التركي فحلب ودمشق واقاهرة .

وكلما ازدهرت مدرسة التلحين المضبوط كلما كان ذلك على حساب
مدرسة الارتجال لذا نجد أعلى نسبة في الارتجال بمدرسة المقام العراقي
وأقل نسبة منه في المدرسة المغربية وذلك فيما يسمى « بالبيتان » اللذين لا
يتعدى أنشادهما الجمل القليلة التي كثيرا ما تعد هي هي بين المغنين الأماقل .

ومع تطور وسائل الاعلام السمعية البصرية وتسهيل المواصلات
تغلبت كلمة « المقام » فصارت تستعمل للدلالة على السلالم الموسيقية
المنتمدة في التراث الموسيقي العربي التقليدي وستناولها بحول الله مع

التعرض الى اسمائها المختلفة عبر مجموع البلاد العربية ومع مقارنتها بما يوجد منها خارج الوطن العربي تعميما للفائدة لنجعلها لبة اولى نحو توحيد المصطلحات الفنية بين جميع هذه الاقطار .

وسنجل لكل مقام سلمه المحلل مع تمرين خاص به يعين الطلاب على تطبيق هذا السلم كما كان يفعله ابرز الفنانين في اجيالنا السابقة وسنورد لكل مقام شاهدا من التراث العربي مرقوما بالنوطة الموسيقية .

اما من يريد التعمق في هذا الفن فنوجهه الى اهم الكتب والمنشورات الموسيقية التي صدرت بمختلف البلاد العربية ليرجع للقطع الواردة بها لائمة محفوظاته من التراث العربي بالنسبة لكل مقام حتى يركز ملكته الفنية وهو اوفق سبيل لذلك اذلو راجعنا كبار الملحنين والمترجلين لوجدناهم من اكثر الفنانين حفظا للتراث .

الكتب المعتمدة :

نوجه من يريد التوسع في الحفظ الى مراجعة الشواهد في الكتب الآتية فمن تحصل عليها جميعا كانت له الفائدة الكبرى ومن تحصل على بعضها كانت له الفائدة المعتبرة :

1 - من تونس - التسعة اجزاء من منشورات التراث الموسيقي التونسي التي يمكن طلبها من وزارة الشؤون الثقافية .

2 - من مصر : أ - سلسلة تراثنا الموسيقي في اربعة اجزاء يمكن طلبها من الاستاذ احمد شفيق ابو عوف رئيس اللجنة العليا لموسيقى العربية 52 شارع نجيب الريحاني القاهرة

ب - كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية

المنعقد بالقاهرة سنة 1932 ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

3 - من سوريا - أ - كتاب « من كنوزنا » ويطلب من

مؤلفه الاستاذ نديم الدرويش - المالية حلب .

ب - كتاب « السماع عند العرب » في

ثلاثة اجزاء ويطلب من مؤلفه الاستاذ مجدي العقيلي بمزرعة جاده

همر المختار رقم 2 دمشق .

ج - كتاب « مجموعة قطع شرقية » التي

يضم عددا طيبا من البشارف والسماعات التركية لمؤلفه المرحوم توفيق

الصباغ ويمكن الرجوع الى المكتبات والمعاهد للاطلاع عليه .

4 - من لبنان : كتاب الموشحات الاندلسية لمؤلفه المرحوم

الاستاذ سليم الحللو ويمكن الحصول عليه من المكتبات اللبنانية .

5 - من المغرب : كتاب المؤتمر الموسيقى لسنة 1969 ويمكن

ان يطلب من وزارة الشؤون الثقافية المغربية .

ب - التراث اعرابي المغربي للموسيقى

ويطلب من مؤلفه الاستاذ الحاج انريس بن جلون 15 زقة أبو

علي الفارسي - الدار البيضاء المملكة المغربية .

6 - كتاب « الموسيقى العربية » للباون ديرلانجي الجزء الخامس

منه بالخصوص ويمكن الاطلاع عليه بالمكتبات والمعاهد .

7 - كتاب الموسيقى التركية TURK MUSIKI NASARI AMELI

ويطلب من معهد اسطنبول للموسيقى .

8 - أ - شرح رديف موسيقى للدكتور مهدي إرفانلي ويطلب
من « دانشگاه » جامعة طهران .

ب - كذب رديف اوازي موسيقى سنتي ايران تأليف
محمود كريمي قدم له وعلق عليه محمد تقى مسعوديه - ويطلب من
جامعة طهران أيضا .

Norther Indian music volume II the main Ragas-alain Danielou
UNESCO 1954.

ولسائل ان يستفهم لماذا لم نتعرض الى العدد العديد من الكتب الموسيقية
المصادرة بمختلف الاقطار العربية .

ونجيبه حيثذ بأننا لم نذكر سوى الكتب التي اشتملت على قطع
من التراث الموسيقى مرقومة بالنوطة أو بينت مقاماتها وأوزانها ليتمكن
الرجوع اليها .

وقبل الدخول في تفاصيل الموضوع نتعرض الى قضية السلم الموسيقى
العربي حتى نزيل من الازدهان الغموض الذي سيج فيه الكثيرون من
الباحثين وأجروا فيه تجارب عديدة تتصف بالبداية بالنسبة لعصرنا
الحاضر لاستنادها الى مجرد السمع بالاذن وقد أظهرت الابحاث
الحديثة عدم صحة ذلك لما يتعرض اليه الانسان من تكيف لسمعه حسب
تأثره الخارجي أو العاطفي .

وقد تأكد ذلك بالتجربة التي أجريت في المؤتمر الاول للموسيقى
العربية بالقاهرة حيث أعطيت درجة « لا » (حسني) الصوتية لمجموعة
من ألح عازفي القانون عدلوا عليها الاوتار المقابلة لها من آلاتهم
ثم طلب منهم تعديل (دوزنة) جميع اوتار فلحكم الآلات ابتداء من الدرجة

التي ضبطوها أولا . واذا بالنتيجة تبرز لنا البوزان (التعديل) كان مختلفا بينهم جميعا وخاصة فيما يتعلق بدرجة « السيكاه » مي (نصف محفوضه) ولذلك تم الاتفاق في هذا المؤتمر على جعل علامتين جديدتين للعوارض الموسيقية لبيان رفع أو خفض الصوت بربع الدرجة وقد نعت هذا الربع بكونه وهما ٢ وهكذا بقيت المسألة غير متوت فيها شأنها في ذلك شأن الموسيقى الفارسية التي وضعت لذلك علامتين أحدهما للخفض باقل من نصف الدرجة وتسمى « كروون » والاخرى لرفعها بنفس النسبة وتسمى « صوري » .

وقد اصدر الباحث التركي الاستاذ رؤوف يكتابك رسالة في نقد اعمال المؤتمر العربي المذكور وفندها ما هو معمول به في الموسيقى التركية التي تعتبر استمرارا لبحاث المدارس العربية القديمة ابتداء من كتاب « الادوار » لصفي الدين الارموي .

العوارض الموسيقية

وفيما يلي العلامات المستعملة في الموسيقى العربية لربع الدرجة (الموهوم) وفي الموسيقى الفارسية ثم مجموع تجزئات البعد في الموسيقى التركية التقليدية :

أ - في الموسيقى العربية :

♭ للخفض بربع البعد (١)

♯ للرفع بربع البعد

(١) البعد هو النسبة الصوتية التي توجد بين درجتين طبيعيتين ما عدا ما بين درجتى مي وفا وكذلك سي و دو فيوجد بين كل منهما نصف البعد فقط

ب - في الموسيقى الفارسية :

✠ للخفض بربع البعد ويسمى « كورون »

✚ للرفع بربع البعد ويسمى « صوري »

ج - في الموسيقى التركية التقليدية :

♭ تسمى « فضله » وتخفض ثلث البعد

♭ تسمى « بقيه » وتخفض اربعة اضع البعد

♭ تسمى « مجنب صغير » وتخفض خمسة اضع البعد

♭ تسمى « مجنب كبير » وتخفض ثمانية اضع البعد

♭ تسمى « طينيسي » وتخفض بعدا كاملا

♯ تسمى « فضله » وترفع ثلث البعد

♯ تسمى « بقيه » وترفع اربعة اضع البعد

♯ تسمى « مجنب صغير » وترفع خمسة اضع البعد

♯ تسمى « مجنب كبير » وترفع ثمانية اضع البعد

✕ تسمى « طينيني » وترفع بعدا كاملا

وهي تعتمد على السماع بواسطة القياس بالة « الصنومتر »

وبعد الاطلاع على كل ذلك أجريت بحثا علميا لمختلف المقامات

العربية اثناء صائفة 1966 بالمركز الموسيقي الامريكي « بانترولوكن »

بولاية « مشغن » اعتمدت فيه على الجهاز الالكتروني لهذا المركز وهو

من نوع « استروبيكون » 6ت3 لما اشتمل عليه من دقة تمكن من التعرف

على ضبط الصوت مع القياس بنسبة تقسم البعد الواحد الى مائة جزء كما يمكن من تحقيق ضبط ذلكم المقياس بطريقة مرئية لا تدع مجالاً للشك ذلك ان الجهاز اذا اسمع صوتاً معيناً يبين دائرة مضبوطة كما ان المقياس يبين دائرة اخرى وعند عملية الضبط يكون ذلك باندماج الدائرتين بحيث تصبحان دائرة واحدة .

وقد اعتمدت في هذه التجربة على صوت شيخ الفذنين خميس الثرفان بالنسبة للموسيقى التونسية وعلى صوت الموصيقار محمد عبد الوهاب بالنسبة لمصر والمشرق العربي وعلى احمد خليفي المختص بالغناء الصحراوي بالنسبة للجزائر وعلى فرقة للمدائح التبية المعروفة بالمسمعين بالنسبة للمغرب وقد قصدت عدم الاعتماد على مغني الفرق التقليدية في الجزائر والمغرب لان الكثير من هذه الفرق استوعبت آلات غربية لا تشمل سوى اللوجات الصوتية وانصافها في سلمها بحيث يسوء استعمالها لأكبر عدد من المقامات العربية التي تشمل بين منازلها الصوتية الابعاد الكاملة وانصافها وما هو دون ذلك مثل مقامات « الراست والحسين والسيكاه » وفي الكثير من الفرق أصبحت هذه الآلات المهيئة مثل « البيانو » والقيارة « و » المندولين « وحتى « الكلاريئات » جزء لا يتجزأ منها بحيث ان اغلب الفرق التقليدية في المغرب (1) وفي الجزائر أصبحت تؤدي جميع المقامات بالسلم « الدياتونيكي » الغربي المحض وقد جعلها ذلك تنقلص شيئاً فشيئاً من حضيرة الموسيقى المنتشرة في جميع الاقطار العربية والاسلامية وفي الكثير من الاقطار الاجنبية التي نالها شرف الاتصال باحضارة الاسلامية ، ومن الغريب ان بعض الباحثين أصبحوا يحاولون اقامة الحجة عبثاً بان هذه الطريقة

(1) ما عدا فرقة البريهي بفاس .

(التي بثها الاستعمار الغربي وشعورنا بالنقص امام الغالب) مرتبطة
باحدى المدارس العربية القديمة ؟... (1)

وقد اسفرت نتيجة البحث الذي اجرته عن رفع او انزال بعض الدرجات
بنسبة تتراوح بين 20 % و 30 % و 40 % من البعد الكامل ووضعت لذلك
العلامات الآتية لتلكم النسب .

وقد عرضت نتيجة هذا البحث على الندوة العلمية التي نظمها مركز
« غوت » الالماني بمدينة بيروت سنة 1968 وشارك فيها العلامة الاستاذ
« ماريوس شنيور » استاذ العلوم الموسيقية بجامعة « كولونيا » الالمانية .
ومن تركيا الاستاذ « عدنان سيقون » المؤلف الشهير واستاذ التأليف
الموسيقى بمعهد انقره . والاستاذ « روستكام » عميد الموسيقيين التقليديين
الأتراك ومن البلاد الفارسية الباحث الاستاذ « خاتشي » اما من الجانب
العربي فقد حضر معي عميد الموسيقيين التقليديين بلبنان المرحوم الاستاذ
« سليم الحللو » ووافق الجميع على البحث وعلى العلامات الآتية بيانها .

للرفع	للخفض
20 % \sharp نسبة	20 % \flat نسبة
30 % \sharp نسبة	30 % \flat نسبة
40 % \sharp نسبة	40 % \flat نسبة

كتابة العوارض

من المعلوم لدى أهل الفن ان العوارض تكتب داخل المقياس وحينئذ
تسلط على الرقم الموسيقي الذي يليها وامثاله الى نهاية المقياس المرسومة
فيه مالم توضع علامة « المانع » (baccarre) لإزالة مفعولها على الرقم الذي
يرسم بعد ذلك المانع .

(x) يلاحظ ان اغلب فرق الشباب بهذين القطرين رجعت للعزف الصحيح في
الفرق العصرية ذات الطابع الشرقي .

وتكون كتابة العارض أول القطعة أو أول أحد أجزائها وحفظه لا بد أن تخضع للقاعدة التي تقتضي ترتيبا خاصا بالنسبة « للخافض » وترتيباً آخر بالنسبة للرافع لا مئاض من اتباعها ويكون للعارض أو لمجموعة العوارض حينئذ مفعولان :

- أ - التسلط على الرقم الموسيقي الذي يكتب في موقعها في كامل القطعة أو جزئها المعين ولا يقطع ذلك المفعول إلا بالمنايع المذكور
- ب - والمفعول الثاني للعارض أو لمجموعة العوارض الموضوعه أول القطعة هو تحديد السلم الموسيقي للمقام الكبير *Majeur* أو انقام الصغير *mineur* عند الغربيين .

وقد حدد ترتيب العوارض على النحو التالي :

- أ - الخوافض : سي - مي - لا - ري - صول - دو - فا
- ب - السروافع : (بعكس ذلك) - فا - دو - صول - ري - لا - مي - سي

وقد قام بعض الفنانين العرب امثال المرحوم توفيق الصباغ بكتابة العوارض أول القطعة بدون أي ترتيب كما قاموا بالتخليط بين الخوافض والروافع في آن واحد حسبما يقتضيه المقام العربي الذي يكتبونه ؟ .

ورأي في الامر انا نستمر في كتابة العوارض أول القطع ولكن لا بد لنا من مراعاة الترتيب المعمون به في الموسيقى الغربية بحيث اذا كتبنا خافضا واحدا لا بد ان يكون على مقرر (سي) واذا كتبنا خافضين يكونان بالضرورة (سي ومي) وهكذا دواليك ، وذلك لنحفظ القارئ من أي خطأ ، ونجرب ترتيب الخوافض على انصاف الخوافض الخاصة بالموسيقى العربية وترتيب الروافع على انصافها أيضا - كما نجيز اختلاط

المخوافض والروافع معا ، وحتى مع الموانع مع التأكيد على احرام لرتب كل من المخوافض والروافع ، فيمكننا وضع خافضيتين (سي ومي) مع رافع واحد (فا) أول القطعة اذا كانت في مقام الحجاز مثلا كما يمكننا ان نرسم لمقام الحجازكار بمانعين على مجرى (سي ومي) بليهما خافضان على (لا وري) وفي ذلك مراعاة للترتيب الغربي الاصلي واجتهاد في طريقة تسهيل كتابة الموسيقى العربية .

انواع المقامات

نقسم المقامات الموسيقية العربية التي ستناولها الى ثلاثة محاور :

- 1 - مقامات تعتمد أجناسا أو عقودا ثلاثية أو رباعية أو خماسية (اي ذات ثلاث أو أربع أو خمس درجات) متتالية وهي تترك في ذلك مع الموسيقى الفارسية والتركية واليونانية (Tricorde - Tetracorde Pentacorde)
- 2 - مقامات تعتمد السلم الخماسي وتشارك فيه مع الموسيقى الافريقية الزنجية وموسيقى الشرق الأقصى . (Pantatonique)
- 3 - مقامات ادمج فيها النوعان السابقان وهي التي تركزت في الاندلس والمغرب العربي والجزيرة العربية .

وقيل اللخول في دراسة مقامات المحور الاول نتناول دراسة العقود (1) التي سنعتمد عليها اثناء البحث .

أ - فالعقود الثلاثية لا تتجاوز :

- 1 - ما يسمى بالعجم - وقديما استعملت كلمة « اعجمي » دلالة على ما لم يكن عربيا وفي الاصطلاح تدل على عقد ثلاثي يرتكز

(1) نعتها بعضهم بالاجناس ؟

على درجة « سي » المخفوضة التي تسمى بالعجم أيضا ويشتمل على بعد كامل مكرر .

2 - كما يشمل عقد « السيكاه » وهي كلمة اصلها فارسي مركبة من « سا » بمعنى « ثلاثة » و « كاه » اي صوت والمعنى : اللوحة الصوتية الثالثة من السلم الموسيقي الشرقي حرفت فصارت سيكاه وهي تمثل عقدا ثلاثيا يرتكز على درجة « مي » المخفوضة بنسبة 30 % التي تسمى « بالسيكاه » ويشتمل على 70 % أو 80 % من البعد يمكن نعتة بثلاثة ارباع البعد تجاوزا مع بعد كامل ، وقد لاحظنا ان خفض درجة المي يكون في تركيا والجزائر والمغرب بنسبة 20 % فقط .

ب - اما العقود الرباعية فهي :

1 - الراسات وهو يرتكز على درجة (دو) التي تحمل اسمه ويشتمل على بعد كامل فثلاثة ارباع البعد مكرره .

2 - النهاوند - يرتكز على درجة « الراسات » أيضا (دو) ويقابل السلم الصغير Mineur الغربي من حيث لשתعماله على بعد كامل يليه نصف البعد ثم بعد كامل .

3 - ألبياتي - يرتكز على درجة « الدوكاه » وهي كلمة فارسية مركبة من دو بمعنى اثنين وكاه بمعنى صوت (ري) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم بعدا كاملا .

4 - الحجاز - يرتكز على درجة « الدوكاه » (ري) ويشمل بين درجاته 60 % من البعد ثم 140 % من البعد فنصف البعد .

5 - الصبا - يرتكز على درجة الدوكاه (ري) ويشمل بين درجاته ثلاثة ارباع البعد مكررة ثم نصف البعد .

6 - الكردى - يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته نصف البعد ثم بعدا كاملا مكررا .

ج - اما العقد الخماسي فلنا منه :

1 - النواثر (كلمة معناها اثر البعد) الذي يرتكز على درجة « الراست » (دو) ويشمل بين درجاته بعدا كاملا يليه نصف البعد ثم بعدا ونصفا ثم نصف البعد .

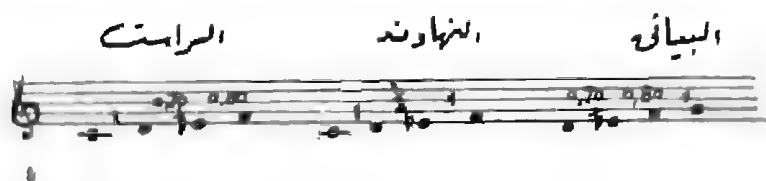
2 - الماهور (كلمة فارسية معناها « الهلال ») - يرتكز على درجة الراست (دو) ويقابل المقام الكبير (Do majeur) الغربى من حيث اشتماله بين درجاته على بعد كامل مكرر يليهما نصف البعد ، فبعد كامل .
واذا ما ركز على درجة (فا) سمي (جهاركاه) كلمة معناها الصوت الرابع كما لو ركز على درجة (سي المخفضه) سمي (حجم عشيران) .

3 - الذيل - يرتكز على درجة الراست (دو) (وهو خاص بالاندلس والمغرب العربى) ويشمل بين درجاته : بعدا كاملا ف 80 ٪ من البعد ثم 70 ٪ من البعد ثم بعد كاملا .

4 - العراق (التونسي) والاصبهان (المغربى) يرتكز على درجة الدوكاه (رى) ويشمل بين درجاته : 80 ٪ من البعد - 70 ٪ من البعد فبعدين كاملين .

* * *

سلام مختلف العقود



قبل بداية الدراسة نورد فيما يلي السلم الموسيقي العربي باسمائه المستعملة في اغلب الاقطار العربية والاسلامية وهي من العربية والفارسية والتركية تعميما للقائدة .

السلم الموسيقي العربي

The musical notation for the Arabic scale is presented across four staves, each containing 10 measures. The notes and their names are as follows:

- Staff 1: 1. C (دو), 2. C# (دو حار), 3. D (دو), 4. D# (دو حار), 5. E (ري), 6. E# (ري حار), 7. F (مي), 8. F# (مي حار), 9. G (فا), 10. G# (فا حار).
- Staff 2: 11. A (سا), 12. A# (سا حار), 13. B (لام), 14. B# (لام حار), 15. C (دو), 16. C# (دو حار), 17. D (دو), 18. D# (دو حار), 19. E (ري), 20. E# (ري حار), 21. F (مي), 22. F# (مي حار), 23. G (فا).
- Staff 3: 24. G# (فا حار), 25. A (سا), 26. A# (سا حار), 27. B (لام), 28. B# (لام حار), 29. C (دو), 30. C# (دو حار), 31. D (دو), 32. D# (دو حار), 33. E (ري), 34. E# (ري حار), 35. F (مي), 36. F# (مي حار).
- Staff 4: 37. G (فا), 38. G# (فا حار), 39. A (سا), 40. A# (سا حار), 41. B (لام), 42. B# (لام حار), 43. C (دو), 44. C# (دو حار), 45. D (دو), 46. D# (دو حار), 47. E (ري), 48. E# (ري حار), 49. F (مي), 50. F# (مي حار).

النوع الاول :

المقامات التي ترتكز على تسلسل العقود

نتناول دراسة المقامات التي ترتكز على تسلسل العقود مع تصنيفها حسب درجات ارتكازها .

أ - فالتى ترتكز على درجة (دو) المعروفة في الاصطلاح العربي بالراست هي :

1 - مقام الراست وهي كلمة فارسية معناها المستقيم ويشتمل هذا المقام على ثلاثة عقود من الراست على درجات الراست (دو) والنوى (صول) والكردان (دو الثانية) ويتغير عقده الثاني في حالة النزول ليصبح نها وند على درجة النوى (صول) وهو من اعرق المقامات العربية حيث كان من الاصوات التي تعرض لها كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ويثنى سلمه بكونه يتلدىء من الخنصر في مجرى البنصر (ا) باللسبة لآلة العود ، حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام في المغرب (الاستهلال) وينسب للموسيقار (علال البطله) الذي عاش في القرن السادس عشر . اما في تونس فيدخل تحت احد جزئي مقام راست الذيل كما سنبينه
فروع الراست :

اذا اكثرنا من النزول تحت مقر ارتكازه (دو) بعقد راست على درجة اليكاه (صول قرار) سمي في تركيا وفي الكثير من البلاد العربية

(ا) انظر ص 139 من كتاب الموسيقى العربية تاريخها وادابها للمؤلف

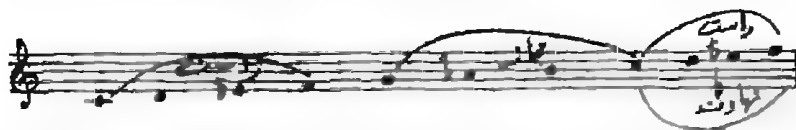
باسم الرهاوى (نسبة الى مدينة رها الفارسية) وهو كثير الاستعمال في الغناء الصوفي وخاصة منه في الطريقة المولوية التركية (نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672هـ 1273م) .

اما اذا اكرنا من استعمال العقد الثالث للراست فيسمى ذلك « رامت كردان » وكثرة الغناء في العقود العالية بالنسبة لجميع المقامات تسمى في العراق « بالميااته » .

واذا رفعنا النرجة الثانية (رى) من سلم الراست سمي ذلك « بالسازكار » وهي كلمة فارسية معناها عمل الآلات .

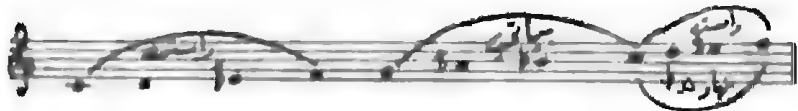
ومقام الراست يعتبر من ازخر المقامات انتاجا ولذا بني عليه المثل السائر « اذا طال ليالك فالرست » (أى تناول اغاني مقام الراست) انظر الامثلة الموسيقية رقم 1 و 2 و 3 .

2 - مقام « السوزناك » وهي كلمة فارسية معناها « المؤلم » فهو من فصيلة مقام الراست ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني حجازا عوض الراست على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 4

3 - مقام « النيروز أو النوروز أو نيرز راست » وهي كلمة فارسية معناها « عيد الربيع » وهو من فصيلة مقام « الراست » ولا يفترق عنه الا بجعل عقده الثاني بياتي على درجة النوى (صول) في الصعود بسلمه وفي بعض الاحيان في حالة النزول به حسب السلم الآتي :



انظم المثالين رقم 5 و 6 .

وهو يقابل (العراق) في الجزائر و (المحيّر عراق) بتونس و (المحبر) بفلسطين خاصة اذا ركز على درجة النوى (صول) او درجة الدوكاه (رى) . انظر المثال رقم 7

وهو من المقامات العربية الاصلية وقد رمز له الاصبيهانى بالبداية من مطلق المثنى من أوتار العوي ف مجرى البنصر .

4 - مقام المايه المغربي : كلمة فارسية معناها الخميره وهو في الاندلس والمغرب العربي الكبير من نصيلة الراسات ولا يختلف عنه الا بجعل العقد الثاني من سلمه نهاوند على النوى (صول) في حالة الصعود به وجهاركاه (أو مزوم) على درجتها (فا) في حالة النزول مع كثرة ابراز اللوجتين الثالثة والرابعة من درجات سلم المقام حسبما يلي :



انظر المثالين عدد 8 و 9

5 - مقام دلنشين : كلمة فارسية معناها « ساكن القلب » وهو من نصيلة الراسات ولا يفترق عنه الا في عقده الثاني في خصوص حالة الصعود بسلمه ويجعل حيثئذ « بياني » أو « صبا » على درجة الحسيني (لا) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين عدد 10 ، 11 .

6 - مقام راسن الليل : يختص بإقطار المغرب العربي وهو من فصيلة الراسن ولا يفرق عنه إلا برفع الدرجة الرابعة من سلمه أحيانا وفي هذه الصورة تخفض درجة سلمه الثالثة نسبة 40 % حسب السلم الآتي :



انظر الامثلة رقم 12 و 13 و 14 .

وقد لاحظنا وجوب تطبيق حركات هذا المقام في أداء مقام الراسن العراقي خاصة عند القفلة .

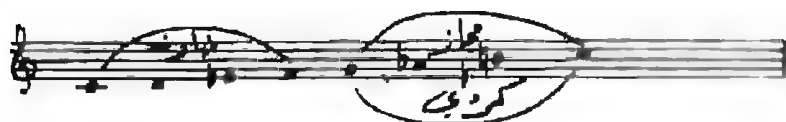
7 - مقام الماهور : وقد ورد في بعض الكتب القديمة باسم « الماخوري » وأورد عنه كتاب الاغاني أقصوصة ملخصها ان اسحاق الموصلي قرر يوما علم الخروج من بيته وعدم استقبال اي طارق - فاذا شيخ وقور يظهر في غرفته وينسب اليه الجهل ويعلمه صوته (مقاما) جديدا هو « الماخوري » أو « الماهور » ويحتجب فعلم أنه الشيطان واليه ينسب المقام .

أما من حيث قواعده فهو يقابل السلم الكبير الغربي (Do majeur) ولا يفرق عنه في كل من الموسيقى العربية والتركية والفارسية إلا بخفض درجته السابعه (سي) في حالة التزول حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم : 15

8 - مقام الفهاوند : وهو اسم مدينة فارسية ويسمى في الجزائر « رهاوى » أو « ساحلي » وفي تونس « محير سيكاه » وفي تركيا « بوسلك » أو « سلطانى يكاه » أو « فرح فراه » وعند الفرس « اصبهان » (1) مع تغيير درجة ارتكازه او ابراز بعض درجات سلمه ويتركب من عقد فهاوند على (دو) يليه عقد حجاز على النوى (صول) فهاوند على الكردان (دو الثانية) وفي حالة التزول بالسلم يتغير العقد الثانى ليصبح « كردي » على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتى :



انظر المثالين رقم 16 و 17

وهو ايضا من اعرق المقامات العربية خلافا لما يظنه البعض ، حيث تعرض له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني ورمز له بالبداية على آلة العود من مطلق المثنى في مجر الوسطى وهكذا ركزه على درجة النوى (صول) كما رمز لنوع آخر من الفهاوند وهو الذى يشتمل على عقدي فهاوند الاول على درجة الراست (دو) والثانى على درجة النوى (صول)

(X) يرتكز البوسلك ومحير السيكا على درجة الدوكاه (رى) اما الفرح فراه او السلطانى يكاه والاصبهان الفارسي فترتكز على درجة اليكاه (صول قرار) .

ويسميه بعض الفنانين بالنهاوند الكبير وذلك بالبداية من الخنصر في مجرى الوسطى حسب السلم الآتي :



وإذا ركز على درجة الدوكاه (رى) وجعل عقده الثاني (بياتي) على الحسيني (لا) سمي في مصر بالعشاق وهو غير العشاق التركي ولا المغربي .

9 - النهاوند المربع : لا يفترق عن سلم النهاوند الا بتغيير عقده الثاني بجعله (حجازا) على درجة (الجهاركااه) (فا) وكذلك عقده الثالث ويكون حجازا على درجة الكردان (دو جواب) حسب السلم الآتي :



علما بان بقية انواع النهاوند يمكن ان ترصع بوضع الحجاز على درجتى سلمها الرابعة والثامنة
انظر المآلین رقم 18 و 19 .

تناول الآن مجموعة من المقامات تولدت عن سوء استعمال بعض المقامات العربية من طرف الشعوب الاجنبية التي اتصلت بالحضارة الاسلامية وذلك بتحويلها للدرجات التي تسلط عليها خافض جزئي ينزل درجتها بنسبة 20 أو 30 أو 40 بالمائة من البعد الى خافض كامل أو بازالة ذلك الخافض تماما مثل تحريف مقام السيكاه بازالة خافضيه فاعطى مقاما جديدا سمي بالكردى ، وتحريف مقام راست الذيل بخفض درجته الثالثة بخافض كامل فتولد عن ذلك مقام جديد اسمه النواثر . وتحريف مقام الحجاز

بخفض درجته الثانية تماما فاعطى لونا جديدا وذلك نلاحظ خفض الدرجة الثانية من عقد الحجاز في هذه المقامات بخافض كامل .

وقد ظهرت طرافة خاصة بهذا الاستعمال ثبتت الموسيقى العربية
نفاذجها وادخلتها ضمن التراث العربي ولحن عليها ابرز الموسيقيين
العرب المعزوفات والموشحات والادوار والقصائد والاغاني .

وفيما يلي جانب من هذه المقامات الجديدة مما يركز منها على درجة
الراست (دو) .

١٥ - مقام النواثر : ويشتمل سلمه على عقد نواثر على درجة الراس
(دو) يليه عقد حجاز على درجة النوى (صول) ثم نواثر على الكردان
(دو الثانية) حسب السلم الآتى :



انظر المثالين رقم 20 و 21 .

١١١ - مقام النكريز : كلمة فارسية معناها (لا تهرب) وهو من فصيلة النواثر ولا يفرق عنه الا بتغيير عقده الثاني وجعله نهاوند على درجة النوى (صول) عوض الحجاز ومن خاصيته جعل درجة (سى قرار) حاسة للمقام اى طبيعية بينما تكون فى العقد الثاني مخفوضة حسب السلم الاكبر :



انظر المثالين رقم 22 و 23 .

12 - مقام الحجاز كار : كلمة فارسية معناها « عمل الحجاز »

ويتركب سلمه من عقد حجاز مكرر على درجات الراست (دو) ثم النوى (صول) ثم الكردان (دو الثانية) مع امكانية تغيير العقد الاخير «بناهوند» حسب السلم الآتي :



ويسمى هذا المقام عند الفرس « جهاركاه » .

انظر المثالين رسم 24 و 25 .

13 - مقام الزنكولاه : كلمة فارسية معناها « جرس الرأس »

وهو من فصيلة الحجازكار ولا يفترق عنه الا يجعل عقده الثاني جهاركاه على درجتها (فا) مع اضافة عقد صبا على درجة الحسيني (لا) احيانا حجاز على الكردان حسب السلم الآتي :



انظر المثالين 26 و 27 .

14 - مقام الحجاز كاركردي : ويتركب سلمه من 'عقد كردي

على درجة الراست (دو) يليه ناهوند 'على' درجة الجهاركاه (فا) 'فكردي' على درجة الكردان (دو الثانية) حسب السلم الآتي



انظر المثالين 28 ، 29

15 - مقام الاثركردى : وهو من لفصلة الهجازكاركردى ولا يفترق عنه الا برفع الدرجة الرابعة من سلمه ويجعل عقده الثاني « حجاز » على درجة النوى (صول) عوض النهاوند على درجة الهجاركاه (فا) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 30 .

وبذلك نستكمل مجموع اشهر المقامات التي ترتكز على درجة الراست (دو) من التي تعتمد تسلسل العقود .

ب - وفيما يلي ناتي منها على التي ترتكز على درجة الدوكاه (رى) :

1 - أولها واهمها : مقام البياي : ويتركب سلمه من عقد بياي على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد رست على درجة النوى (صول) فبياي على المحير (رى الثانية) في حالة الصعود به ويتغير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 31 و 32

ونظرا لاهمية هذا المقام فان حريجي الجامع الازهر من مجودي القرآن الكريم من المصريين يعتمدونه في بداية قراءاتهم ونهايتها وقد اصبح ذلك من البدع المعتمدة لديهم ولدى كل من يقلدهم وقد تعدد المقرء المرحوم الشيخ مصطفى اسماعيل مخالفة هذه القاعدة في الكثير من المناسبات لتخلص من هذه البدعة ؟

ومما يؤكد هراقة هذا المقام ، وروده في كتاب الاغاني للاصفهاني مرموزا له بالبداية من السبابة على وتر المثنى للعود في مجرى البصر وهو بذلك يشتمل على عقد بياتي على الحسني (لا) وآخر على المحيتر حسب السلم الموالي . واذا ما ركّز على العشيران (لا قرار) قوليل بالبياتي عشيران الذي عليه الموشع التونسي (رايت الرياض) .



ويسمى مقام البياتي باقطار المغرب العربي : (الحسين) ويطلق على جميع انواع البياتي .

انواع البياتي

وهذا المقام اذا ما تركز استعماله على عقده الثالث سمي بالبياتي محيتر وينسبه اهل فارس الى طريقة غنائية صوفية ترتبط بالولي الصالح المعروف « بيابا طاهر » ويسمون المقام باسمه . انظر المثال رقم 33 .

اما اذا جعل عقده الثاني نهاوند في حالتين الصعود والنزول فهو حينئذ مقام العشاق التركي أو « الحسين عجم » التونسي أو « الشور » الفارسي . انظر المثالين رقم 34 و 35 .

واذا اكرنا من التوقف بسلحه على الدرجة الخامسة (لا) بصورة تغير عقده الثاني في حالة الصعود الى بياتي على هذه الدرجة . فيأخذ حينئذ اسم هذه الدرجة (حسيني) ويعرف في اقطار المغرب العربي (بالحسين أصل) - انظر المثال رقم 36 .

واذا سلطنا (أكدنا) عقد العجم الثاني في مقام العشاق التركي فينتهج لنا ذلك مقام « العجم » انظر المثال رقم 37 .

وإذا أكثرنا من التوقف على الدرجة الثالثة من سلم العشاق التركي
 أ - الحسين هجم - الثونسي نحدث بذلك مقاماً عريقاً يسمى في تونس
 وليبيا - حنيني صبا - وفي الجزائر - الغريب - وعليه أغلب الحان أنواع
 الغناء الجزائري المعروف بالحوزي . وفي المغرب عدد كبير من قطع
 المقام المعروف - بالحمدان - الذي يشترك بين هذا المقام وبين مقام المزموم
 كما سنرى . انظر المثال رقم 38 .

وتنفرد تونس بنوع من البياتي يسمى - حسين نيرز - لا يختلف عنه
 إلا بكثرة إبراز درجة الواست من سلمه وعليه بشرف وعدد من الموشحات .
 انظر المثال رقم 39 .

2 - البياتي شوري : ويسمى - قار حفار - عند الاتراك فهو من
 فصيلة البياتي ولا يفترق عنه إلا بتغيير عقده الثاني الذي يصبح - حجاز -
 على درجة النوى (صول) حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 40 و 41 .

3 - مقام الكردي : لقد كنا بينا ان هذا المقام تأتى من سوء
 استعمال بعض الشعوب وخاصة منها اسبابا لمقام السيكاه وذلك عند
 عزفه بآلات لا تشمل سوى البعد ونصف البعد بين درجات سلمها الموسيقي
 ولذلك يمكننا القول ان هذا المقام يمكن استخراجه من الدرجة الثالثة
 صعودا من المقام الكبير (Majeur) مثلما نستخرج مقام التهاوند
 الصغير (Mineur) من الدرجة الثالثة نزولا من المقام الكبير على درجة
 الراست (دو) التي تصعد منها بثلاثية كبيرة فيكون الكردي مرتكزا على درجة

البوسلك (ممي طبيعية) واذا كان الكبير مرتكزا على درجة العجم عشرين
(سي قرار المخفوضة) كان الكردي منه على درجة الدوكاه (رى) وهو
المقرر الاصلي لهذا المقام الذي يشتمل على عقد كردي على درجة الدوكاه
(رى) يليه عقد نهاوند على درجة النوى (صول) فكردي على درجة المحير
(رى الثاني) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 42 .

واعتبارا لحداثة عهد البلاد العربية بهذا المقام فقد كان القدامى
يسمونه « بياتي افرنجي »

4 - مقام الحجاز : اسمه يدل على اصلته العربية ويشتمل سلمه
على عقد حجاز على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد « راست » على درجة
النوى (صول) فعقد حجاز على المحير (رى الثاني) مع جعل العقد الثاني
نهاوند عند النزول بالسلم حسب السلم اللوالي :



انظر المثالين رقم 43 و 44 .

ويعرف هذا المقام في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان »
وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمشوي » .

5 - مقام الشاهناز : كلمة فارسية معناها دلال السلطان وهو
من نصيلة الحجاز ولا يخالفه الا بجعل عقده الثاني حجازا على درجة

(في حالة الصعود بالخصوص) .



نظر المثال رقم 45 .

ويعتبر هذا المقام في المغرب الكبير داخلا فيما يقابل مقام الحجاز .

6 - مقام الرمل : حسبما هو معروف به في تونس وليبيا وهو
ايقابل مقام « الهمايون » (كلمة فارسية معناها المبارك) الفارسي التركي
المتداول في المشرق العربي .

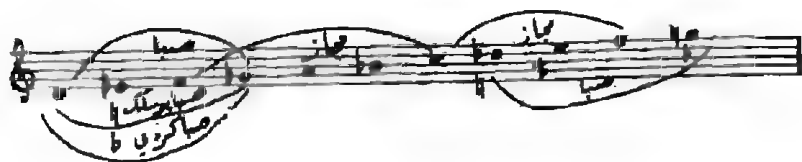
وهو من فصيلة الحجاز ويتفق مع سلمه مع خاصية ابراز الدرجة
الرابعة (صول) من سلمه بكثرة في حالة الصعود ونحاشيها عند النزول
كالتأكيد على ابراز الدرجة الثانية من سلمه وتختص تونس بزيادة جس
درجة العراق (سبي قرار بنصف خافض) عند القفلة حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 46 و 47 .

7 - المجنبه : يختص هذا الاسم بالجزائر ويقابله مقام الزوركنه
بالمغرب وهو عبارة عن اختلاط مقام الحجاز بمقام آخر مثل مقام
« الحسين » أو غيره وهو وان كان موجودا باغلب البلاد العربية لكن لم
يعط اسما خاصا - انظر المثال رقم 48 .

8 - مقام الصبا : ويسمى في العراق « المنصوري » وينسبونه لابي جعفر المنصور الخليفة العباسي أو لمنصور زلزل اشهر عوادي الدولة العباسية ويركب سلمه من عقد ياتي ثلاثي على درجة الدوكاه (رى) يليه عقد حجاز على درجة الجهاركاه (فا) ثم حجاز آخر على درجة الكردان (دو الثانية) والعقد الاخير يمكن ان يعوض « بصبا » على درجة المحير (رى الثانية) حسب السلم الموالي :



انظر المثالين رقم 49 و 50 .

ولمقام الصبا انواع اهمها : الصبا كردى ويقتضى خفض الدرجة الثانية من سلم الصبا بحيث تصبح (مي مخفوضة) وقد لحنا عليه كنشيترو للكمانجة مع الاركستر السفونى عنوانه « بلادي » وهو مسجل على اسطوانة لدى شركة النغم بتونس .

والصبا بوسلك ويقتضى انتهاء الجملة الموسيقية بحركة من البوسلك أونهاوند على درجة مقر الصبا وقد استعملها المرحوم « ابو العلا محمد في قصيده « والله لا استطيع صدك ولا أريد الحياة بعدك » كما طبقناه في الاغنية التي اشتهرت بتونس من صوت المطربة نعمة وعنوانها « الليل اه يا ليل جيت نشكي لك » من تأليف الأستاذ محمد الجاموسي .

وبهذا ننهي اشهر المقامات التي تركز على درجة الدوكاه (رى) من النوع الذي يعتمد تسلسل العقود .

ج - المجموعة الموالية تركز على درجة السيكااه (مي مخفوضه) بنسبة 30% في اغلب البلدان العربية وبنسبة 20% في تركيا والجزائر والمغرب .

1 - وأولها هو مقام السيكة : وهي كما أسلفنا كلمة الارسية اصلها ساكاه ومعناها اللوحة المصوتية الثالثة وبذلك فما ادعاه الحالك التطاوني في سيفنته من ان مخترعه هو « عبد الرحمن بن صيكة » الاندلسي ولذلك اعطيت اسمه غير مقبول ؟؟ اما سلمه فيشتمل على عقد سيكاه ثلاثي على درجاتها يليه عقد راسم على درجة النوى (صول) بكرر على درجة الكردان (دو الثانية) ثم عقد سيكاه في الجواب اي على درجة (مي الثانية نصف مخفوضة) مع امكانية تغيير العقد الثاني في حالة النزول بالسلم بنهاوند على نفس الدرجة (صول) حسب السلم الموالي (وهو خاص بموسيقى المغرب العربي والموسيقى التركية) .



انظر المثالين 51 و 52 .

2 - مقام الهزام او الخزام : فهو من فصيلة السيكاه ويعرف في المشرق العربي « بالسيكاه » (تجاوزا) اما في المغرب العربي فكلمة « سيكاه » التي تكتب احيانا « صيكة » تشمل النوعين معا .

ولا يفترق سلم هذا المقام عن سلم السيكاه الا في عقده الثاني الذي يصبح « حجازا على درجة النوى (صول) عوض الراسم حسب السلم الموالي (1) :



انظر المثالين رقم 53 و 54 .

(1) هناك ابحاث تجعل العقد الثاني سيكاه على النوع عوض الحجاز ؟

3 - مقام المايه الشرقية : من فصيلة مقام السيكاه ويتميز عنه بجعل عقده الثاني نهاوند على النوى (صول) في حالتي الصعود والتزل حسب السلم الموالي (وهو قليل الاستعمال) واذا رفعت الدرجة الثانية من سلمه « سمي مستعارا » .



انظر المثال رقم 55 .

4 - راحة الارواح - اذا حولنا مقام الهزام من درجة ارتكازه الاصلية الى الدرجة المعروفة باسم العراق وهي (سي نصف مخفوضة) في القرار ، وهي عملية تعرف عند الموسيقيين « بالتصوير » أي تصوير مقام على غير درجته ، نبرز مقاما جديدا يسمى عند بعضهم « سيكاه عراق » وعند البعض الآخر « راحة الارواح » .

ويمكن ان تسلط عملية التصوير هذه على اي مقام والى اية درجة (1) من الدرجات سواء أكانت طبيعية أو ادخل عليها احد العوارض وتسمى المقامات المصورة عند الاتراك « بمقامات الشد » ومنها الشد عربان الذي يمثل تصوير مقام الحجازكار على درجة اليكاه (صول قرار) ويسمونه غلطا « شط عربان » ؟ ويحصل ذلك بوضع سلم المقام الاصلى مع بيان عوارضه والابعاد الموجودة بين الدرجة والدرجة منه ثم نضع

(1) لقد جرت العادة عند القدامى اقتصار تصوير المقامات على الرباعية او الخماسية الصحيحتين بحيث ما كان ارتكازه على (دو) يجعل على (فا أو صول) وما كان على (رى) يجعل على (صول أو لا) وما كان على (مي) يجعل على (لا أو سي) .

لحنه سلم المقام المصنوع ثم ننقل الابعاد الموجودة في المقام الاعلى الى المقام الاسفل مع اعطائه العوارض المناسبة حسب البيان الآتي : (٦)



انظر المثال رقم 56 .

5 - مقام العراق الشرقي : من نصبة السيكاه ولا يفترق عن المقام السابق الا بجعل عقده الثاني بياتي على الدوكاه (رى) عوض الحجاز وعقده الثالث نهاوند على النوى (صول) عند النزول حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 57 و 58 .

وهو من المقامات العربية العريقة وقد رمز له ابو الفرج الاصبهاني في كتاب الاغاني بتركيزه على بنصر وتر المثني في مجراها .

٦ - مقام البسته تكار : كلمة فرسية معناها (رابط المحبوب) وهو من فصيلة السيكاه ولا يفترق عن العراق الشرقي الا بجعل العقد الثاني من سلمه صبا على حرجة الدوكاه (رى) عوض البياتي والثالث حجاز على الجهاركاه (فا) مع امكانه جعل عقد سيكاه على الاوج (سي نصف محفوضه) حسب السلم الآتي :

(٦) يعرف في الجزيرة العربية باسم « بنجكه »



انظر المثالين رقم 59 و 60 :

7 - مقام الالامي : عراقي الاصل يتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك (مي طبيعية) ثم عقد كردي على الحسيني (لا) حسب السلم الموالي ويعتبر شيخ فناني العراق صديقنا الاستاذ محمد القبانجي أول من ارتجل المقام العراقي عليه . (وقد طورناه بجعل عقده الثاني راست على النوى لو حجاز على الحسيني حسبما يلاحظ في المثال



انظر المثالين رقم 61 و 62 .

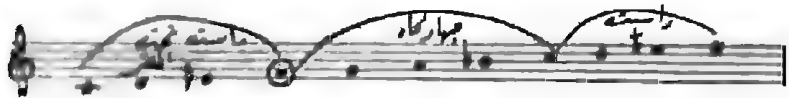
وهو من المقامات التي رمز لها ابو الفرج الاصبهاني بالارتكاز على سبابة وتر المثنى للعود في مجرى الوسطى ولا نلري ما هو السبب في عدم شيوع هذا المقام خارج العراق من البلاد العربية والاسلامية ؟ (1)

بقي لنا من المقامات التي تعتمد تسلسل العقود :

1 - مقام الجهاركاه : كلمة فارسية معناها الدرجة الصوتية الرابعة (فا) ويتركب سلمه من عقد « جهاركاه » خماسي على درجته (فا) يليه عقد راست على الكردان (دو الثاني) ومن خصائصه التزول بعقد راست

(1) لحن عليه الاستاذ محمد عبد الوهاب أغنية « يالهي زرعست البرتقال » في الاربعينات .

نحت مقره عند القفلة بالخصوص حسب السلم الموالي وقد سبق لنا ان بينا ان كلمة « جهاركاه » تعني عند الرسم مقام « الحجاز كار » الذي سبق لنا درسه .



انظر المثالين رقم 63 و 64 .

2 - مقام العجم عشيران : الذي يركز على درجة (سي) المحفوضة (قرار) وهو يتركب من عقد عجم على هذه الدرجة يليه عقد كردي على درجة الدوكاه (رى) فنهاوند على درجة لنوى (صول) وعقد عجم على درجة (سي) المحفوضة حسب السلم الموالي وهو في ذلك يقابل المقام الكبير الغربي مرتكزا على هذه الدرجة (سي) مخفوضة) .



انظر المثالين رقم 65 و 66 .

ورغم تسميته بالعجم ، وهي عبارة يشار بها عما ليس عربيا ، ورغم ارتكاز أوفر نسبة من الموسيقى الغربية عليه خاصة بعد احداث البوليفونية (اداء مجموعة اصوات مختلفة في آن واحد) في الغرب بداية من القرون الوسطى بما جعل البعض يظنون كون هذا المقام دخيلا على الموسيقى العربية فانا نجد من المقامات التي تعرض لها الاصبهاني ورمز له في كتابه الاغانى بارتكازه على درجة الوسطى من وتر المثنى ويجرى سلمه على سجاها

وزيادة عما ذكرناه ورد من هذا النوع من المقامات العربية التي تعتمد تسلسل العقود في كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 طائفة أخرى من المقامات قدمها البارون درلانجي اعلمها له المرحوم الشيخ علي الدرويش وكذلك الوفد المصري اغلبها من المقامات التركية التي ليست لها شواهد من التراث العربي القديم نوردها فيما يلي تكميلاً للقائمة .

أ - مما يركز على العشيران (لا قرار)

1 - الحسيني عيران وهو ييأتي على العشيران (لاقرار) والدوكاه (رى) والحسيني (لا) ويستعمل عقد تكرير على الراست في النزول بسلمه (قدمه الوفد المصري) .

2 - البياتي عشيران - وهو ييأتي على الدرجات المذكور ويستعمل عقد نهاوند على الدوكاه (رى) في النزول بسلمه .

3 - المومسك عشيران ويتركب من ييأتي على العشيران (لاقرار) يليه عقد نهاوند على الدوكاه (رى) فبياتي على الحسيني (لا) في حالتي الصعود والنزول .

4 - نهفت - ويتركب من ييأتي على العشيران يليه جهازكاه على الراست (دو) أو حجاز على الدوكاه (رى) .

5 - السوزل - ويتركب من حجاز على العشيران يليه حصار على الدوكاه (نكريز) وحجاز على الحسيني (لا) .

6 - الشوق طرب - ويتركب من عقد كردى على العشيران يليه صبا على الدوكاه - وحجاز على الحسيني .

ب - على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)

1 - الشوق أفزا - ويشتمل على عقد عجم عشيران يليه عقد صبا على الدوكاه (قدمه الوفد المصري) .

2 - الشوق أور - ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد نهاوند على الدوكاه .

3 - الطرز الجديد (وأنفرد به الوفد المصري) ويتركب من عقد عجم عشيران يليه حجاز او نيشابور على الدوكاه .

ج - على العراق (سي قرار نصف مخفوضة)

1 - الفرخناك - ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه عقد چهاركاه على الدوكاه فعقد راست على النوى (صول) .

2 - البسته اصفهان - ويتميز بعقد سيكاه على العراق يليه راست او چهاركاه على الدوكاه فعقد چهاركاه على النوى

3 - الدلكش حاوران - ويشتمل على عقد سيكاه على العراق يليه ياني على الدوكاه وعلى الحسيني (لا) .

4 - الاوج - وهو لا يختلف عن سلم العراق الذي درسته الا من حيث طريقة الاداء .

5 - الاوج أرا - ويتركب من عقد سيكاه على العراق يليه عقد مستعار على السيكاه فسيكاه على الاوج (سي نصف مخفوضه) .

6 - الرونق نما - ولا يفترق عن سابقه الا بجعل عقده الاخير نهاوند على النوى (وقد قدم الوفد المصري كلا من المقامات الثلاثة الاول) .

د - ما يرتكز على الراس (دو)

- 1 - السوزدلارا - ويركب من عقد جهارگاه على الراس يليه جهارگاه على (فا) ثم ياتي على الحسيني (لا) ورأس على الكردان (دو الثانية) .
- 2 - الزاويل - وهو مماثل للسوزناك الذي درسنه مع اختلاف جزئي في طريقة الاداء .
- 3 - الحبان - وهو عبارة عن النواثر الذي سبق لنا درسه مع زيادة عقد راس على درجة الكردان (دو الثانية) .
- 4 - البسنديدة - وهو عبارة عن التكرير الذي درسنه مع جعل الدرجة الثالثة من سلمه (مي) طبيعية احيانا .
- 5 - الطرزونوني - ويركب سلمه من عقد كردي على الراس (دو) يليه عقد حجاز على كل من درجتَي الجهارگاه والكردان (فا ودو الثانية) .
- 6 - الشورك - ويمائل الماية الغربية من حيث تركبه من عقدي راس على (دو) ونهاوند على النوى (صول) مع جس درجة مي منخفضة في القفلة (وقد شارك الوفد المصري في تقديم مقامي البسنديدة والشورك) .

هـ - المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى)

- 1 - البياتي عربان وهو عبارة عن البياتي ممزوج بالنيشابور على الدوكاه (رى)
- 2 - الكلزار - وهو ياتي بتنوع عقدة الثاني بين الراس والنهاوند والحجاز على درجة النوى (صول) والبياتي على درجة الحسيني (لا) .
- 3 - الاصفهان (الشرقي) ويمائل البياتي عربان مع اختلاف في الاداء ؟
- 4 - الكردان ولا يفرق عن البياتي ؟ .

5 - البياتي سلطان - ويتميز عن البياتي بجعل عقده الثالث راست على الكردان (دو الثانية) .

6 - العرضبار - ويتركب من عقد بياتي على اللوكاه (رى) يليه عقد جهاركاه او تكريز على (فا) ثم عقد كردي على المحير (رى الثانية) .

7 - العجم المرصع - هو نفس لعجم الذي درسناه .

8 - العبازمزمه - وهو مزيج بين الصبا والكردى .

9 - الحصار - وهو عبارة عن عقد تكريز على درجة اللوكاه (رى) يليه حجاز على الحسيني (لا) .

10 - العشاق المصرى ويتركب من عقد نهاوند على اللوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني (وقد شارك الوفد المصرى في تقديم مقامات الاصفهان والعرضبار والعشاق المصرى) .

ويظهر مما قلتم انه اعطيت سماء خاصة لمجرد تصوير مقام على هير درجته الاصلية (وهو ما يعبر عنه بمقامات الشد عند الاتراك) او زيادة بعض الحركات في سلمه ، ولو سلطنا هذا السيل لضافت الكتب عن ذكر اسماء المقامات ولشعبنا الموضوع للدارسين الذين يحسن بنا ان نسط لهم القواعد ونبين لهم طرق التصرف فيها ليسهموا بدورهم في اثراء التراث الموسيقي العربي . بما يتكروونه من تنوعات جديدة .

النوع الثاني من المقامات : هو الذي يشمل سلما خماسيا (Pentatonique) من خصائص افريقيا السوداء او الشرق الاقصى وقد تأكد لدينا ان الموسيقى العربية اعطت الكثير لهذه الشعوب وقد وجدنا عددا كبيرا من مقاماتنا باغلب البلدان الافريقية وخاصة منها المتاخمة للصحراء

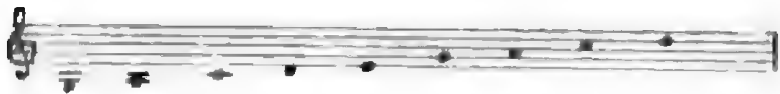
او المتاخمة للبحيط الهندي كما وجدناها لدى الشعوب الآسيوية سواء بالفيئاتم حيث يستعمل مقام « السيكاه » باسم « شماك » او بالعين وخاصة بمنطقة « سين ديان » بالشمال الغربي حيث تستعمل اغلب المقامات العربية وتستمر اشعوب على الكتابة بالاحرف العربية الى جانب الاحرف الصينية وقد اصدروا عدة كتب ومنشورات جمعوها بها تراثهم الموسيقي المتصل اتصالا متينا بالتراث العربي املك نسخا منها .

ومن ابرز المقامات الخماسية في الموسيقى العربية ذلك الذي يعرف في المغرب باسم « رصد كناوي » نسبة الى مدينة « كانو » بنيجشريا ويقول صديقا الاستاذ « محمد الفاسي » ان هذه النسبة مرتبطة بكلمة « أكنو » البربرية ومعناها اللغة التي لا تفهم وبذلك تصبح الكلمة دالة (في المغرب) على موسيقى الاقوام الذين لا تفقه لغتهم ؟ اما في تونس فقد كانت تعرف باسم « رصد عبيدي » نسبة الى العبيد (الزنوج) وقد اصطالحنا عليها بعد تأسيس المعهد الرشيدى سنة 1934 بان تكون « رصد » بدون نسبة وبجعلها بالصاد لتخالف كلمة « راست » الفارسية الاصل التي معناها المستقيم وتدل على اشهر مقام في الموسيقى العربية كما اسلفنا .

وقد ألفينا اخواننا في موريتانيا يسمون هذا المقام « البياض » بينما يسمون مقام « الراست » الذي تتحد فيه كل الاقطار العربية مع بلاد فارس وتركيا « الاكحل » ولعل ذلك من باب تسمية الشئ بضده الشائع في المغرب العربي حيث يسمى الاعمى بصيرا ، والفحم بياضا ؟

وفيما يلي سلم مقام « الرصد » الذي نجد فيه بكل من تونس والمغرب نوبة كاملة من التراث (1) الذي يتصل بالحضارة الاندلسية وهكذا نلاحظ ان العرب اعتنوا بالموسيقى الزنوجية قبل غيرهم بقرون عديدة .

(X) انظر السفر السادس من التراث الموسيقي التونسي .



الطر المثلين رقم 67 و 68 .

ونلاحظ في المثال الأخير امكانية المرور ببعض الدرجات التي لم نعرض لها في السلم ولكن دون التوقف عليها ، ومن خصائص هذا المقام انه يمكن انهاء القطع الملحنة عليه اما على درجة الاستقرار (صول لران) أو على خماسيته الكاملة اى (دى) .

النوع الثالث من المقامات

نأتى الآن الى النوع الثالث من مقامات الموسيقى العربية اى التى جمعت بين النوع الذى يعتمد تصابع العقود وبين السلم الخماسى وهو متداول فى التراث الاندلسى وفى تقاليد موسيقى المغرب العربى وكذلك موسيقى الجزيرة العربية لمتين صلتها بافريقيا لزنجية وبلدان جنوب وشرقى آسيا .

ومن اشهر هذه المقامات : 1 - مقام « الليل » : ولربما تكون هذه الكلمة تحريفا لكلمة « فويل » الفارسية اذ لا معنى للليل فى ميدان الموسيقى ؟

ويعتبر هذا المقام من ابرز ما لحن عليه شأنه فى ذلك شأن مقام الراست السابق الذكر ومن الامثال ارائجة عنه « اذا طوال عليك الليل ؟ عليك بنوبة الليل » (اى تناول نوبة المليل) .

وسلمه يرتكز على درجة الراست (دو) ويمائل مقام الراست مع الملاحظات الآتية :

- 1 - كون درجتى (مى وسى) مخفوضتين بنسبة 20 ٪ من البعد هوئى 30 ٪
- 2 - اشتراكه مع الرهاوى فى النزول تحت المقر (دو) بعقد راست على اليكاه (خاص نطلق عليه عقد ذيل) (صول قرار)
- 3 - ابراز شكله الخماسى بكثرة التوقف على الدرجة الثانية من سلمه وكثرة تحاشى درجتيه الرابعة (فا) والسابعة (سى) والاخيرة عند النزول بالسلم بالخصوص :



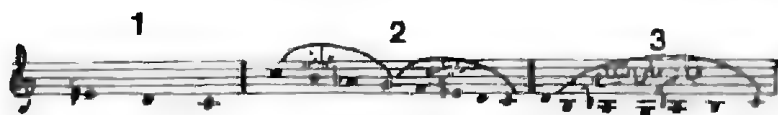
ولقاص الذيل ثلاثة فروع تسمى مجنبات : (1)

- 1 - الاول يقتضى خفض الدرجة الثانية من سلمه (مى) عند القفلة ويقتضى الثانى تغيير عقده الثانى وجعله حجازا على درجة النوى (صول) شأنه فى ذلك شأن مقام (موزناك) بالنسبة للراست (2) ويتميز الثالث باضافة عقد حجاز على درجة اليكاه (صول قرار) (3) حسبا نبينه فيما يلى

(1) المجنب : هو ان يحول احد اصابع اليد اليسرى عن مكانه الاصلى من ذراع آلة العود فى اداء احدى درجات سلم مقام من المقامات وقد كان لمنصور زلزل اشهر عوادي الدولة العباسية اختراع لمجنب خاص بالنسبة لاصبع الوسطى حيث احدث له فى العود درجة صوتية تتوسط بين الوسطى القديمة ووسطى الفرس ، وسميت هذه الدرجة باسم (وسطى زلزل) انظر المقياسين 11 و 14 من البطايعى رقم 16 من نوبة الذيل (ليالى السعود) والبرول الاول من نفس النوبة (خمرة الحب اسكرتنى) بالسفر الثالث من منشورات التراث الموسيقى التونسى .

- (2) انظر البطايعى الاول من نفس النوبة (قد حل الفصن بجوهر القطر) .
- (3) انظر طالع التخفيف السادس من نفس النوبة (انتم فى الدنيا غاية مرادى) .

مع ملاحظة اننا سنضع سطرا تحت الأرقام التي يكثر التوقف عليها
وسطرين تحت التي يكثر قحاشيها :



انظر المثالين رقم 69 و 70 .

2 - المقام الثاني يسمى في تونس (العراق) وسماه البارون دير
لانجى في الجزء الخامس من كتابه (عراق سلطان) ويسمى بالمغرب
(أصبهان) ويقول عنه اخونا الحاج ادريس بن جلون في بحثه المتعلق
بالطبوع المغربية الذى القاه بمؤتمر بغداد سنة 1964 انه من خصائص
هفاء المتسولين فى المغرب .

وبمناسبة هذا المؤتمر استقبل السيد الوزير العراقى للثقافة الوفود
المشاركة فقام احدهم بمحاولة اقناع السيد الوزير بضرورة شراء عدد
من كتبه لتوزيعها على اعضاء المؤتمر فالتفت الى الصديق المرحوم
الدكتور محمود الحفنى رئيس الوفد المصرى وقال لي : « صاحبنا يغنى
على الاصبهان » ؟

ويرتكز هذا المقام على درجة الدوكاه (رى) ويشترك مع الذيل
لى جميع خاصياته ولا يفترق عنه الا من حيث الارتكاز وقحاشى
الدرجتين الثانية (مى) والثالثة (فا) عند القفلة حسب السلم الآتى



انظر المثالين 71 و 72 .

وقد وجدنا منه قطعاً تنتهى على نرجة اليكاه (صول قرار) مثل
البطايحي الاول من نوبة العراق (مذهبي فى الخلاعة وعشقتي للساقى)

كما وجدنا في نفس النوبة قطعا من العراق تركز على درجة العراق (سى قرار نصف مخفوضة) بما ينطبق تمام الانطباق على مقام العراق الشرقي الذي سبق لنا درسه وذلك مثل البطايحي الثالث (قل للذي بالبعد والهجر جازانا) والبطايحي الرابع (يقول لك زمان الازهار الدنيا مليحة) (انظر السفر الرابع من منشورات التراث الموسيقى التونسى) .

3 - مقام النوى : يتركب من عقد نهوند على اللوكاه (رى) يليه عقد بياني على الحسينى (لا) وهو فى ذلك يقارن بمقام العشاق المصرى وكذلك بالنوى العراقى اذا ما ركز على درجة النوى (صول) ويبرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة السادسة (سى) عند النزول بسلمه ويسمى فى المغرب بالحجاز مشرقى (يسكون الراء) ويتشأم التونسيون من هذا المقام ولذلك لا يلقمون منه سوى وصلات قصيرة ويتحاشون تقديم نوبة كاملة .



انظر المثالين رقم 73 و 74 .

4 - مقام الاصهبان : المعروف بتونس وليبيا والمقابل للعشاق المغربى فهو يرتكز على درجة اليكاه (صول قرار) (1) ويشتمل على عقد

(1) لا وجود فى المشرق العربى لمقابل لهذا المقام وانما اشتهر بعض المغنيين بالارتجال على مقام الراست مركزا على درجة (اليكاه) مثل المطرب المصرى عبد الحى حلمى وفى تركيا يقابله مقام (اليكاه) فى جميع الخاصيات ما عدا ابراز الطابع الخماسى وقد اشتهر منه سماعى من الحان الموسيقى المرحوم (عزيز دده) عزف باغلب الاقطار العربية (انظر المثال رقم 76 مكرر) .

راست على هذه الدرجة يليه اما راست أو حجاز على درجة الدوكاه (رى) ثم عقد ثالث راست على النوى (صول) وفي حالة النزول بالسلم قد يتحول العقد الثاني الى نهاند على الدوكاه (رى) ويرز طابعه الخماسى بتحاشى الدرجة الثالثة من عقده الثانى (فا) وقد لاحظنا توقف مدد كبير من القطع الملحنة عليه على الدرجة الخامسة من سلمه (رى) وفي هذه الحال يسمى بالمغرب « رمل الليل » وهذا سلم :



انظر المثالين رقم 75 و 76 .

5 - مقام المزموم : ويعرف فى الاتدلس والمغرب العربى وقد وردت كلمة « المزموم » فى جميع المخطوطات المتعلقة بالموسيقى فى هذه البلدان من ذلك فى قصيد للامير الصنهاجى تميم بن المعز بن باديس حاكم افريقيا ما بين سنى 454-501 هـ :

والطبل يخفق والمزامير حوله تخالف العيدان فى « المزموم »

وهو يقابل مقام الجهاركاه السابق الذكر من حيث سلمه مع زيادة الخاصيات الآتية (1) :

1 - امكانية جعل العقد الثانى « ماهور » او راست على درجة الكردان (دو الثانية) .

2 - ابراز شكله الخماسى بالتشديد على ارقام (دو . لا . صول : فا . رى . دو) وفى المغرب لم يبق من هذا المقام سوى موشع من البسيط عنوانه « يا عدولي فى صوتى » أو ما يوجد ضمن نوبة « الحمدان » .

(I) يعرف فى ليبيا باسم المحير ويتشاهم التونسيون من كثرة ممارسته ؟

وإذا ما ركز الزموم على درجة النوى (صول) صى لى المغرب
« عراق عجم » انظر الامثلة 77 و 78 و 79 .

الفناء التقليدي بالجزيرة العربية

تعتبر الجزيرة العربية مهدا للموسيقى العربية الاصيلة من عهد الخلفاء الراشدين الذى ازدهرت فيه مدرسة المدينة المنورة بجهابذة افذاذ من مثل « ابي سعيد مولى قائد » الذى كان مولى لعمر بن سيدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وجميلة مولات الانصار ، وحنين الحيرى الذى توفي اثناء حفل اقامته على شرفه السيدة مكينة بنت ميدنا الحسين رضى الله عنه ، وطويس الذى نشأ في بيت السيدة أروى أم الخليفة ميدنا عثمان بن عفان رضى الله عنه ، وعزة الميلاء التي رعاها سيدنا عبد الله بن جعفر بن أبي طالب رضى الله عنهم وغيرهم .

وقد كان ولا يزال ابرز شكل موسيقى يعرف بها هو « الصوت » الذي تطبق فيه اغلب المقامات الموسيقية التي سبق لنا درسها .

ويقال ان الصوت نشأ « بحضرموت » وقد نقله الى بلدان الخليج الفنان « عبد الرحيم العيسى » الذي انتقل 'ولا الى البحرين حيث وجد كل رعاية من حاكمها الذي قربه واکرم مثواه ، وتخرج عليه ثلة من الفنانين من اشهرهم محمد بن فارس ، الذي يعتبر من ابرز منشدي الصوت وتلمذ عليه ضاحي بن وليد والمطرب القطري خيرى بن ادریس .

وللصوت طرق خاصة في الاداء تجمع بين الجمعل المتوارثة وبين الارتجال عليها والتصرف فيها على ايقاع خاص ، بما يستلزم مقدرة وتمكنا عند مغنيه من مثل المطرب المكبي حسن جاوه الذي ادركناه .

وقد تفرع الصوت الى انواع منها : السامي ، والكويتي ، والصنعاني ، والعربي ، والحجازي ، واليعني والعديني ، والشحري او الشحيري ، والخيالي وغيرها .

ولا يزال الصوت متواصل الانتاج نفضا وتلجينا بكامل انحاء الجزيرة العربية ، ويكون اما بالعربية الفصحى او بالشعر العامي المعروف « بالنبطي » - وتنتهي اغلب الاصوات بما يسمى بالتوشيح الذي يتركب من الغالب من ييتين او ثلاثة من الشعر الفصيح تغنى على نوع من مقام الراست يتميز بالقفلة في الجواب على الكردان (دو الثاني) مع خفض درجتي (مي وسمي) بنسبة 20 ٪ مثلما هو الشأن لمقام الذيل المعروف في المغرب العربي والراست التركي . وكثيرا ما يعتمد الصوت على قطع من الشعر القديم ولا لزوم فيه حينئذ الى التوشيح المذكور - مثل القطعة التي لها شهرة كبيرة ومطلعها :

لا يا صبا نجد متى هجت من نجد لقد زلذني مسراك وجدا على وجلي
رعى الله من نجد انا ما أحبهم فلو نفصو عهدى حفظت لهم ودي
كثيرا ما تستعمل كلمة « ظريف الطول » في اختتام الاصوات كما في القطعة التي مطلعها :

يا ظريف الطول لا تصبح بخيل راقب الله في الذي ينبغي هواك
ومن اشهر التواشيع المسجلة على اسطوانات في العشرينات ما طالعه :

ياربي ان العيون السود قاتلتني كان عاشقها لا شك مقتولا
اني تعشتها عمدا على عجل ليقتضي الله امرا كان مفعولا

ومن اشهر الغناء الجماعي في كامل انحاء الجزيرة العربية ما يقدم اثناء العرضة (على وزن 6/8) التي هي عبارة عن حركات تبرز النخوة العربية وبسالتها وتضمحل فيها الحدود الاجتماعية بمشاركة جميع افراد الشعب في تلكم الحركات بما فيهم الملوك والامراء والاعيان

وكانهم نزلوا بسيوفهم الى الساحة الكبرى بالمدينة لاستعراض عسكري يرهبون به العدو ويثبون العثمانيين في جميع افراد الشعب بمناسبة الاعياد الدينية والوطنية او بمناسبة استقبال ظيف كريم او اعتماد فارس جديد من الشباب العربي

ويقال ان اصل العرصة يرجع للعصر الجاهلي ، كان يمارسها المحاربون قبيل الانطلاق للغزوات لانها تبعث فيهم الحماس بانغامها الشجية وايقاعاتها المثيرة .

وتوجد عدة انواع اخرى من الغناء في الجزيرة العربية تتناول مختلف تحولات حياة الانسان العربي من المهد الى اللحد كما تتناول اعماله اليومية في خدمة الارض واستخراج خيرات البحر من السمك ومن اللؤلؤ الذي اختصت به اقطار الخليج العربي ويلتخل جميعها ضمن انواع الغناء الذي يكتسي طابعا شعبيا مثل :

أ - اللبونيات نسبة الى مؤسسها الشاعر المغني محمد بن لبون ، وهو ثلاثة انواع من الشعر العامي (النبطي) .

(1) اللبوني ويتناول الغزل العنوي .

(2) الخماري (1) ومن خصائصه ان يخامر العقول اثناء غنائه ويجعلها في نشوة

(3) السامري - ويقع تناوله في الاسمار

(1) يعرف الخماري في غناء الطريقة العيساوية المنتشرة في المغرب العربي بسرعة الايقاع وحمل الراقصين عليه الى الغيوبة .

ب - الموال - وهو المنسوب الى جارية البرامكة التي لقت به بعد نكبتهم ومنع الخليفة العباسي هارون الرشيد رثاءهم بشعر . ومن انواعه : الرباعي - والاحرج والنعمانى - ويتناول المغنون الموال سواء في حفلاتهم الشعبية او في أسماهم البحرية .

ج - الفجري - وهو لون من الغناء ملحن في الغالب على ايقاع يؤدي بالطبول والتصفيق ويشتمل على جزئين - التزيلة او الاستهلاك وتبدأ بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم يليها الموال الزهيري .

ومن انواع الفجري : الفجري البحري - والفرجي العلماني والفرجي الحدادي - والفرجي الخلوفي - والفرجي الحساوي .

ويجرى غناء الفجرى بين المطرب الذي يسمى « النهام » وبين المجموعة الصوتية كأن يقول النهام محمد يارسول الله - وتجيبه المجموعة : ويلله .

ويوجد باليمن أغنان شعبية تتصل بالعمل الفلاحي فيتغنون « بالمهجل » و « الهجلة » عند الحراثة ، و « بالسيال » عند الزرع وطالعه : (يوم السيل يا لله' هات السيل) . والسلوكة والكمحيل عند قيامهم بازالة الحشائش المسفة للزرع في بداية نموه - وأخيرا بأنواع العلى - والعلاني - والقلمة - والقطاف وذلك عندما يصبح الزرع يانعا - وتراقى الاغنية الشعبية اليمنية النسوة عند قيامهن بطحن الحبوب ورعي الاغنام وغير ذلك .

وهذا الغناء يخل في عموم التراث الشعبي العربي الزاخر بالمعاني وبالتراكيب الموسيقية الجميلة التي تناولت اغلب المقامات وهي جذيرة بالجمع بالتسجيل ثم الكتابة والترقيم (التنويط) ثم النشر حتى يسهل العامها

ضمن برامج التعليم الموسيقى في المدارس الابتدائية والثانوية وفي المعاهد الموسيقية للدراسات والاستيحاء منها في الانتاج الجديد محافظة على الشخصية الثقافية العربية .

المقامات العراقية

لقد شرفنتي الحكومة العراقية في أواخر سنة 1971 بدعوة كريمة لمدة شهر قضيتها ببغداد قمت اثناءها باعداد برامج معهد الدراسات النغمية وضبط الخطوات الاولى لمناهج تعليم مختلف الآلات الموسيقية العربية فلاحظت ضرورة دراسة المقامات العراقية باعتبارها تراثا موسيقيا يربط بجهودنا الفنية الزاهرة من زمن الدولة العباسية لا بد من الحفاظ عليه حيا متدولولا بين الاجيال لنضمن بقاء شخصيتنا الفنية العربية المميزة .

وقد قمت بهذه الدراسة معتمدا على كتاب « الطرب عند العرب » للمرحوم عبد الكريم العلاف وبالتعاون مع لجنة فنية ضمت الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر ابرز من ضبط قواعد المقام العراقي من حيث نظرياتها وادائها غناء وعزفا على آلة « الجوزة » التي تقابل آلة الرباب ، والاستاذ رويحي الخماش الفنان الفلسطيني الممتاز الذي استوطن العراق من ثكبة سنة 1948 واستطاع استيعاب المقامات العراقية مع مقارنتها بالمعروف من المقامات العربية بفلسطين والشام ومصر ، والاستاذ المرحوم علي عبد الرزاق مدير معهد الدراسات النغمية وقد اعدت تمارين مبسطة لكل مقام تسهلا للطلاب وافق عليها الجميع وراجعنا كل اعمالنا مع صديقنا عميد مغني المقام الاستاذ الكبير محمد القبانجي ووافق عليها ايضا وفيما يلي ملخص لهذا العمل مع التمارين التي اعدت لاشهر المقامات

لقد سبق لنا ان قلنا ان كلمة مقدم تدل في العراق ولدى الشعوب الفارسية وجمهوريات اسيا الوسطى الى منطقة « سين ديان » بالصين هل التراث الموسيقي الذي يؤدي في اسلوب مرتجل وحسب تخرج خاص لمسلم المقام المين بطريقة مرتجلة تناقلتها الاجيال عن بعضها بواسطة السماع تتقدم وتنمو بما يزيده فيها كل جيل عما ورثه عن الجيل الذي سبقه ولا بد حينئذ من تناقلها بهذه الطريقة التقليدية ولا تجوز والحالة تلك كتابتها بالرقم الموسيقي (النوطة) او تعليمها للمجموعات الصوتية لان في ذلك لوقها لتطورها وقتلا لصيغتها المرتجلة التي تبرزها في كل حفل او كل عرض في حلة جديدة اشتركت في انتاجها عاطفة المؤدي واحاسيه وبراغته مع احاسيس الجمهور الذي يستمع اليه والتي يعبر عنها بتأوهات ولرنحاله التي تكون المحيط الغني للمطرب أو العازف فيطرب ويدع ، لا بتصفية البعيد عن التقاليد العربية والذي اصبح حاليا تعتبر تشويش ولهرج تدعم بالتفسير المجلوب من ملاعب كرة القدم الى قاعات الحفلات الغنائية والموسيقية التي تستدعي التهيء والاستعداد لتلقي الغذاء الروحي الرفيع .

والمقامات الموسيقية العراقية لا تخرج عن الاجماع العربي وانما لفرض تراكيب معينة مخصوصة قد لا تشاركها فيها اقطار عربية اخرى مع كوننا لا نشاطر شيوخ المقام العراقي من انفراد بعض المقامات بالغناء بالفصحى وانفراد البعض الآخر بالغناء باللهجة العامية الشعبية او افراد بعض المقامات بادائها مع الايقاع المين واخرى يتحتم ادائها بدون ايقاع ويزيد البعض افراد بعض المقامات بترنمات عربية أو فارسية او تركية ؟

فهذه قبود لا داعي لها في نظري ذ ان كثرة القيود تجيب موارد الانتاج ، وكل مقام اذا ما امعنا فيه النظر واجرينا عليه التجارب

نجده قابلا للاداء بآية لغة وعلى اى وزن او بدونه وعلى اية درجة من السلم الموسيقي .

وعلى كل فنورد فيما يلي تركيب اشهر المقامات العراقية مع اقحامها ضمن الاصول وبيان التقاليد الواردة فيها ؟ وكذلك التعرض الى ما يقارنها في الاقطار العربية الاخرى .

1 - الراست : يشترك مع بقية الاقطار العربية والاسلامية مع القيود الآتية : البداية من الراست مع النزول به الى درجة العشيران (لا قرار) ثم نرجع الى الراست ويقارن في ذلك بالمياه التونسية ، في قلة نجس فيها درجة الحجاز (مثل ما يجرى في مقام « راست الليل » المعروف بشمال افريقيا) ومن ثلك نصعد الى البياتي على النوى (ويقارن في ذلك بالنوروز السابق الذكر) ثم الى المنصوري وهو عقد صبا على درجة النوى (صول) فجواب الراست أو راست كردان ، وعند النزول بالسلم نرجع بالحجاز على النوى (صول) بما يشبه « السوزناك » المين سابقا ثم عقد « نهاوند » على النوى ونختتم بعقد الراست الذي نجس فيه درجة الحجاز (فما : المرفوعة) حسب السلم الآتي :



انظر المثال رقم 80 .

2 - الماهور : يتحد مع الماهور الذي بيناه آنفا مع تقييده بالتركيز على الكردان (دوجواب) والنزول بسلمه الى درجة الحسيني (لا) والرجوع منها الى الكردان وهو مستعمل بالخصوص في تجويد القرآن الكريم والمدائح النبوية ، حسب السلم الآتي :

ومن فروع البيات العراقي :

أ - المحمودي : وهو نفس البياتي العربي مع ابراز درجة النوى (صول) في سلمه واكثائه طابعا شعبيا وقد جرت العادة اصطحابه بايقاع اليكرك العراقي (انظر المثال رقم 83) .

ب - القوريات : ومن اختصاصه كثرة التنقل بين درجتي النوى والدوكاه (صول وري) في سلمه على غرار ما هو معمول به في المقام المعروف في تونس وليبيا باسم العراق وفي المغرب باسم اصبهان وقد اشتهر غناؤه باللغتين « الكردية » و« التركمانية » (انظر المثال رقم 84) .

ج - الجبوري : هو نفس البيات مع جسس درجة الرامت (دو) عند القفلة وتمكن مقارنته « بالنيرز » التونسي للذي هو ايضا من البياتي الذي يكثر فيه جسس درجة الرامت (دو) .

د - الابراهيمي : ويتميز بالتزول بسلم البياتي الى درجة العراق (سي) قرار نصف مخفوضه) وبكثرة التوقف على درجة الجهاركااه (فا) ويشبه في ذلك الحسين صبا التونسي والغريب الجزائري (انظر المثال رقم 85) .

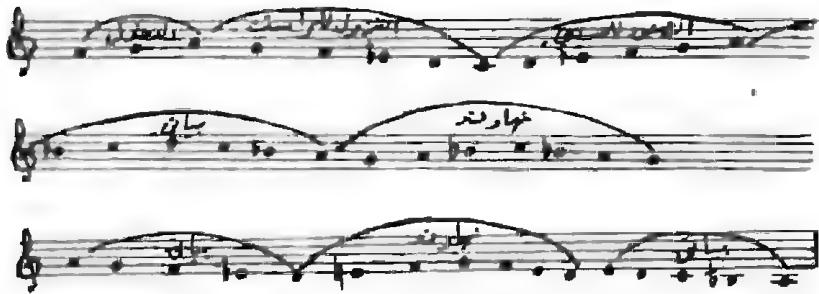
هـ - الدشت : ويبدأ فيه باداء سلم البياتي من درجة الجهاركااه (فا) وكثرة التوقف على درجة الحسيني (لا) مع استعمال درجة العجم (سي) مخفوضة) في حالتي الصعود والتزول بالسلم ليختم بعقد البياتي وهو في ذلك خاص بالعراق (انظر المثال رقم 86) .

و - الأرفه : تتقابل مقام الحسيني من حيث تركيبها من عقدي دياتي على الدوكاه (ري) وعلى الحسيني (لا) واذا ما اكثرت من التنقل في

صلحها بين دوجتي الحسيني (لا) والكرفان (دو جواب) سميت « الأرواح » ٢
(انظر المثال رقم 87) .

ز - البهرزاوي : لا يخرج عن البياتي مع ابتعاده عن خاصيات
الابراهيمي وكثرة جس درجة الراس (دو) في اداله مع اكساله طابعا
شعبيا وتطبيقه على ايقاع الكرك (نظير المثال رقم 88) .

ح - الحسيني : ونجد من فروع البياتي في العراق « الحسيني » وهو
مخالف للحسيني أو الحسين المعروف في بقية البلاد العربية والاسلامية
بزيادة القيود الآتية ليندمج ضمن « البياتي عشيران » ، يقع الدخول الى
صلحه من درجة الجهاركاه (فا) ويتزل منها حتى درجة الراس (دو)
ثم يصعد منها الى درجة الحسيني (لا) حيث يركز عقد بياتي يتحول الى
نهاوند على النوى (صول) نتلرج منه زولا الى البياتي على الدوكاه (رى)
التي يحول الى نهاوند على نفس الدرجة وتتم بعده القفلة بالبياتي على
العشيران (لا قرار) ، ويوجد في التراث العربي موشح على هذا المقام
بقونس طالعه « رايث الرياض » حسب السلم الآتي :



انظر المثالين رقم 89 و 90 .

5 - المثنوى : هو نفس مقام الحجاز الذي سبق لنا درسه وبسمى
بتونس « اصبعين » وبالجزائر « زيدان » وبالمغرب « حجاز الكبير » .
(انظر المثال رقم 91) ومن فروعه بالعراق :

أ - الملقى : ويتميز بجعل عقده الثاني نهاندا على النوى (صول) وبالتوقف بسلامه على الدرجة الثانية (مى مخفوضه) وهو خاص بالعراق (1) (انظر المثال رقم 92) .

ب - الحجاز ديوان : هو مثل المثنوى ومن خاصيته تنوع عقده الثالث بين الحجاز والبياتي والصبا وجس درجة الراسا (دو) عند القفلة .

ج - العربيون : ويقابل ما هو معروف في بقية البلاد العربية والاسلامية بالهمايون وفي تونس بالرمل من حيث كثرة التوقف بسلامه على الدرجتين الثانية والرابعة .

ويفرقون في العراق بين عربيون عرب وعربيون صجم حسب الكلمات المتناولة في الغناء عربية أو عامية ؟

د - الحليلالوى : فهو من الحجاز مع لميزه بالبداية بعقد سىكاه على الالوج (سى نصف مخفوضه) يليه عقد بياتي على المثير (رى جواب) لينزل بعد ذلك الى الراسا على النوى (صول) ويختم بالحجاز على الدوكاه (رى) (انظر المثال رقم 93) .

6 - الصبا : ولا فرق بينه وبين ما اشتهر بكل البلاد العربية .

7 - الحليدي : هو الصبا اذا ما صاحبه ايقاع ؟

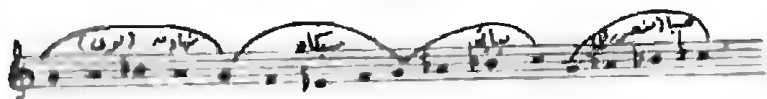
8 - المنصورى : (نسبة الى منصور زلزل) ويتميز بمزج عقود الصبا والبيات والمثنوى ويغلب اداؤه على درجة النوى (صول) ويقحم في مقامى الراسا والسيكاه .

(1) يستعمل هذا المقام في هدهده الاطلاق المعروفه بالعراق

9 - المخالف : وهو عبارة عن النهاوند المرمح مركزا على درجة الدوكاه (رى) مع تميزه باستعمال عقد حجاز على العثيران (لا قرار) عند القفلة . واذا ما كثر التدرج بلسه من الدرجة الاولى للثانية ومن الثانية لثالثة مع خفض درجته الرابعة سمي « الكلكلي » وهما من المقامات الخامسة بالعراق (انظر المثال رقم 94) .

10 - الصبي : هو عبارة عن مقام النهاوند مركزا على درجة الدوكاه (رى) مع تميزه بالنزول تحت المقر بدرجتي دو مرفوعة وسمي طبيعة .
(انظر المثال رقم 95) .

11 - السيكاه : ويجمع بين ما سبق لنا درسه من مقامات الهزام والعراق والبته لكارمكة على درجة لسيكاه وذلك من حيث نوع عقده الثاني بين البياتي والحجاز والعبا (لنصوري) على درجة النوى (مول) ومن خاصيته في العراق ابراز عقد اخر للسيكاه على درجة العراق (سي) قرار نصف مخفوضه) حسب السلم الموالي :



وقد الفينا عليه موشحا ضمن نوبة السيكاه التونسية طالع : « خبراني ما لمحبوبي رمانى » (1) (انظر المثال رقم 96) .

(1) انظر السفر الخامس من التراث الموسيقي التونسي

12 - اللامي : هو مقام عراقي اصيل يتركب من عقد كردي على البرسلك (مى) يليه عقد كردي على الحسيني (لا) فيه مجموعة من الباسات (اغاني) وأول من ارتجل عليه في شكل « المقام » الاستاذ محمد القبانجي في الثلاثينات كما أسلفنا .

ومن فروع اللامي ما يسمى « بالقطر » ويتميز عنه بجعل عقده الثاني « بياتي » أو « حجاز » على درجة النوى (صول) وقد ادخلنا عليه تنويعا جديدا بجعل عقده الثاني راست على النوى ثم حجاز على الحسيني في تلحين الموشح الذي مطلع « اعطني من رضاك ما يطيب » (انظر المثال رقم 62)

13 - البنج كاه : ويتركب من عقد جهاركاه على درجتها (فا) يليه عقد حجاز على الكردان (دو جواب) وهو عبارة عن مقام الزنكولاه الذي سبق درسه اذا ما اعتبرت بدايته من العقد الثاني ؟ (انظر المثال رقم 97) .

14 - الطاهر : ويشتمل على عقد جهاركاه ينزل به الى الراست أو البياتي كل منهما على درجته ثم النزول بمثل العقد الاول على قرار الجهاركاه (فا قرار) .
انظر المثال رقم 98 .

15 - النوى : ويتركب من عقد نهاوند على النوى (صول) يليه عقد بياتي على المحيّر (رى جواب) وهو في ذلك يقابل العشاق المصري والنوى التونسي والمشرقي المغربي اذا ما ركزت على درجة النوى (صول) ومن خصائصه بالعراق النزول بسله الى بياتي على الدوكاه ثم الصعود منه الى المقر « النوى » (صول) مع جرس درجة الجهاركاه (فا) عند الاستقرار (انظر المثال رقم 99) .

وعند كثرة التوقف بسلم النوى على جوابه اعطى له اسم « المسكن »

16 - الأوج : ويشتمل على عقد سيكاه على الأوج (سي نصف مخفوضه) مع جعل حساس له (لا مرفوعة) يليه عقد راس كردان (دو جواب) يرجع بعده الى الأوج لتلك بعد ذلك سبيل النزول بالحجاز على الدوكاه ونستقر بالسيكاه على درجة العراق (سي قرار نصف مخفوضه) واذا ما جعل عقده الاعلى يياتي على المحيّر سمي « الحكيمي » ويؤدي أحيانا مصحوبا بايقاع (انظر المثالين رقم 100 و 101) .

المقامات الفارسية

لقد تمتنت صلة العرب بالموسيقى الفارسية في عهد الخلفاء الراشدين رضي الله عنهم خاصة عندما استمع اليها سيدنا عبد الله بن جعفر بن ابي طالب رضي الله عنه من احد الثبان المغنين « سائب خاثر » المتوفى في عهد اليزيد من معاوية سنة 64هـ 683م الذي استهواه غناء العملة الفرمس الذين جلبوا لبناء المسجد الحرام فخاب في تجارته لينجح في الغناء ويكون أول من يتصحب الغناء بآلة العود ومن يستعمل الالحان الفارسية في الشعر العربي وتبعه في ذلك المغني ابو عثمان سعيد بن مسجع المتوفى سنة 96هـ 715م الذي تمكن من غناء القوس والروم وأسس مدرسة خاصة به . ويأتي بعدهما مسلم بن محرز الذي نتقل الى فارس وتعلم الغناء بها ثم الى الشام وتعلم الحان الروم ومزج بين مختلف المدارس لينشئ الغناء بزوج من الشعر واقتدى به اغلب المغنين بعده واستمرت طريقته هذه ويأتي منها « الدوبيت » « والمثنوى » في الغناء الفارسي كما انشأ نوع الغناء المعروف « بالرميل » ونقله عنه لفارسية المغني الفارسي « سلمك » .

وكلمة « مقام » تستعمل لدى الفرس بنفس المعنى الذي يناه للمقام العراقي وقد عوضت في العهد القريب بكلمة « دستكاه » بفتح بعضها الى « أوازات » جمع « أواز » وبتركب جميعها من فواصل موسيقية وغنائية تنتهي في الغالب بالثنوى وهو غناء بيتين من الشعر وفي ذلك ارتباط بما هو موجود في اغلب البلاد العربية من غناء « الدوبيت » في المشرق و « رمي الايات في النوبة التونسية » و « البيتان » في النوبة المغربية .

انواع المستكاه :

1 - دستكاه « شور » وهو من اشهرها ويشارك مع سلم مقام البياتي أو الحسين ويتميز بجعل عقده الثاني « نهاوند » على النوى (صول) شأنه في ذلك شأن العثاق التركي والحسين عجم التونسي اللذين سبق بيانهما ولهذا المقام فروع « أوازات » من اشهرها :

أ - أواز « ابو عطاء » ويتميز بالنزول تحت مفره بعقد « راست » على درجة اليكاه (صول قرار) وباستعمال عقد حجاز على الحسيني (لا) احيانا وهذا من خاصيات الموسيقى الفارسية .

ب - أواز « بيات ترك » وهو يقابل « الحسين صبا » التونسي وما شاكله من حيث كثرة ابراز الدرجة الثالثة من السلم (فا) .

ج - أواز « دشتي » ويتميز بجعل عقده الثاني بياتي على النوى (صول) في الغالب وهي ظاهرة خاصة بالموسيقى الفارسية .

د - أواز « أفشاري » ويتميز بكثرة التوقف على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضه) قبل الرجوع الى المقر الذي هو الدوكاه (ري) وهو من خاصيات الموسيقى الفارسية ايضا .

2 - دستكاه همايون : يقابل مقام الحجاز العربي المعروف في تونس « بالاصبعين » وفي الجزائر « بالزيدان » وفي المغرب « بالحجاز الكبير » وفي العراق « بالمشنوى » وله « أول » (فرع) واحد هو :

أ - أواز ييات اصفهان ويتميز بكثرة التوقف على الدرجة الرابعة من سلم الحجاز وهي النوى (صول) وقد اشتهر هذا « الأواز » في أغلب الاقطار العربية والاسلامية وطبق في لآذان للصلاة .

3 - دستكاه « سه كاه » وهو يمثل سلم « العراق » الذي سبق ذكره ضمن دروع مقام « السيكاه » مركزا على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضه) .

4 - دستكاه « جهاركاه » وهو يقابل مقام « الحجاز كار » الذي سبق لنا درسه من حيث تركبه من عقدي حجاز على درجتي كل من « الراست » (دو) والنوى (صول) .

5 - دستكاه « ماهور » - هو نفسه الذي سبق لنا درسه ويقابل مقام الكبير الغويي (Do majeur) مع خفض درجة السي عند النزول بسلمه .

6 - دستكاه راست بنجكاه : وهو عبارة على مقام الراست مركزا على درجة الجهاركاه (فا) ممزوجة بحركات من « الجهاركاه » على نفس الدرجة والتصرف في عقده الثاني بين « الماهور والنهاوند والبياتي » على درجة « الكردان » (دو جواب) .

7 - دستكاه نوا : وهو ما يقابل مقام «النوى» التونسي والعراقي والمشرقي « المغربي والعشاق المصري مركزا على درجة الراست (دو)

بحيث يتركب من عقد نهاوند على درجة الراسـت وعقد بياتر على درجة النوى (صول) دون ان ندخل عليه الخاصيات المغربية المتأتية من تأثير السلم الخماسي الافريقي الاصل .

وهكذا نكون قد اتينا على اشهر المقامات الفارسية وعلى من اراد التعمق فيها الرجوع الى الكتابين المشار اليهما في طالع هذا الكتاب .

ومن اشهر آلات الموسيقى الفارسية « الطار » وهو ذو اربعة اوتار تعزف بالنبر مثل العود وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغلى بقطعة جلد ، ومن هذه الآلات « الستار » وصندوقه الصوتي من خشب الجوز مغلى بخشب ابيض رقيق ، ذو ثلاثة اوتار تعزف نبرا باصبعي السبابة والوسطى من اليد اليمنى وقد اتركنا من اشهر عازفيه في الستينات الاستاذ احمد عبادى ، ومن آلاتهم الناي ، والسنطور ومن ابرع عازفيه صديقنا الاستاذ حسين مالك الذي اقام عدة حفلات في البلدان الشرقية والغربية ، وسوف نتعرض لهاتين الآلتين في باب الآلات الموسيقية .

المقامات التركيبية

ان المقامات التركيبية تكاد تتحد مع المقامات العربية المتداولة في الشرق الادنى والجمهورية الليبية وتونس - وتتميز بخفض درجتي السيكاه (مي نصف مخفوضه) والأوج (سي نصف مخفوضه) بنسبة 20٪ شأنها في ذلك شأن المقامات الجزائرية والمغربية عموما ومقامي الذيل والعراق بتونس .

وتشتمل كتب المقامات والتراث الموسيقي التركي عموما على العوارض الخاصة التي بينها في طالع هذا الكتاب والتي تحمل اسماء تتحد مع

ما ورد في المخطوطات العربية للعلوم الموسيقية وهي : فضله ونخفض
او ترفع تسع البعد (قوما) وبقيّة ونخفض او ترفع اربعة الساع البعد
- ومجنب صغير ويخفض او يرفع خمسة اتساع البعد - ومجنب كبير
ويخفض او يرفع ثمانية اتساع البعد ، واخيرا طنيني ويخفض او يرفع
بعدا كاملا .

ونورد فيما يلي قائمة المقامات التركيبية التي تتحد مع المقامات
العربية السابق درسها مع الاعتبار المشار اليه وكذلك المقامات التركيبية
الخاصة التي سنبين ميزاتها :

أ - على درجة اليكاه (صول (قرار) - يكاه - سلطاني يكاه ..
فرح فزا - شد عربان - الفرحنما - (وهو كردي على اليكاه) الشوق لما
(ويتركب من نهاوند على اليكاه يليه عقد صبا على الدوكاه) لاله كول
- (وهو عبارة عن الهزام مع قفلة شد عربان) شرف نوما - (ويتركب من
عقد راست على اليكاه يليه عقد حجاز على الدوكاه) - العنبر أفسان
(ويشتمل على عقدي نهاوند على اليكاه وعلى الراست) - اليكاه عجم
(ويتركب من عقد نهاوند على اليكاه وعقد بياتي على الدوكاه) - السلطاني
سبكاه - (وهو مزيج الشد عربان باليكيكاه والمستعار) .

ب - على العشيران (لاقرار) - البوسلك عشيران (وهو عبارة عن
العشاق التركي مركزا على العشيران) - الحسيني عشيران - راحت افزا
(وهو عبارة عن تركيز مقام الشوري على درجة العشيران) - العشق افزا
(وهو تصوير للكردي على درجة العشيران) - العشيران زمزمة (وهو
الكردي مركزا على العشيران مع بياتي على الحسيني) الشوق طرب (وهو
مزيج بين الكردي على العشيران والعبا على الدوكاه) - الروح نواز
(وهو تصوير لمقام النهاوند على العشيران) .

ج - المقامات المستقرة على العجم عشيران (سي قرار مخفوضة)
 - العجم عشيران - الدنكي ذيل (وهو تصوير لمقام النواثر على درجة
 العجم عشيران) - الشوق أور (ويتركب من عقد عجم عشيران يليه عقد
 نهاوند على الراست وعقد رست على الجهارگاه) - الشوق طرب
 (وله صورة ثانية تجعله مزيجاً بين العجم عشيران والصبا على الدوكاه)
 - الطرزونين (وهو مزيج بين العجم عشيران مع عقدي حجاز على فا
 ودو الثانية) - العجم كردى (وهو عبارة عن العجم عشيران مع التوقف
 بسله بالكردى على الدوكاه) (١) - السنبلة (بماثل الشوق طرب
 السالف الذكر) .

د - المقامات المستقرة على العراق (سي نصف مخفوضة) - الأوج
 أرا - البسته نكار - الفرختاك - (وهو عبارة عن تسلسل نوعين من السيكا
 على درجتى سي نصف مخفوضة وفا نصف مرفوعة) - راحة الأرواح -
 الروتني عراق (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على العراق يليه عقد
 سيكا على درجتها) - الرونق توما (ويجمع بين عقد حجاز مصورا على
 درجة العراق وعقد مستعار على درجة السيكا) الهزام الجديد (وهو مثل
 المقام السابق مع جعل عقده الثاني هزما على السيكا) - الديلك
 حوران (وهو عبارة عن مقام العراق معزوجة بالحسيني) .

هـ - المقامات التي تتركز على الراست (دو) - الراست - الساكار -
 الماهور - السوزناك - النهاوند - الحجاز كار - النيروز - الرهاوى -
 الحجازكار كردى - الدلنشين - التكريز - النواثر - الزاويل - (وهو

(١) ومنه أغنية نني نني اهنى منام و للششيخ خميس ترنان .

جارية عن الماهور مع رفع درجته اربعة فا) (ا) - الهندبة (بشترك مع الزاويل بزيادة عقدى نهاوند على النوى وكردى على المحير رى جواب) الكل دمتة (ويتركب من عقود مهور على الراست - وحجاز على البوسلك او مي طييعية ونهاوند على الحسيني) - البوزروك - (وهو عبارة عن الماهور مع عقد بياني على الحسيني) السوزدلا (وهو مهور مع عقد جهاركاه حل فا) - الشوق ذيل (وهو مزيج بين الراست والسوزنالك) .

و - المقامات التي ترتكز على الدوكاه (رى) - العشاق - الحسيني - البوسلك (وهو كما تقدم نهاوند مصورا على درجة الدوكاه) - الكردي - الحجاز - الشاهناز - الهمايون - القارجفار (اي البياتي شوري) - المعجم - الاصفهان (ويجمع بين البياتي والراست والحجاز على الدوكاه يليه عقد نهاوند على درجة النوى التي يكثر التوقف عليها) - العبا - الكلدار (وهو مزيج بين الحسيني والشوري) - اصفهانك (وهو مزيج بين عقدى راست وبياتي على الدوكاه يليهما عقد راست على النوى) - الحصار (ويتركب من عقد بياني على الدوكاه يليه عقد حجاز حل كل من الحسيني والمخير) - الكوجب (وهو يشمل عقد صبا على الدوكاه يليه عقد بياتي على الحسيني) - العرضبار (ويشمل عقدى بياتي حل كل من الدوكاه والنوى) - الكردانيه (وهو عبارة عن مقام الحسيني مع النزول الى حرجة الراست عند القفلة مثل مقام نيرز التونسي) النيشابورك (وهو تصوير مقام الراست على الدوكاه) .

ز - المقامات التي ترتكز على درجة السيكاه (مي نصف مخفوضة) السيكاه - الهزام - الماية - المستعار - الهفتكاه (وهو عبارة عن مقام

(1) مستعمل بالجزائر .

السيكاه رفعت درجته الثانية فا) وجهي عرضبار (ويشتمل على عقد سيكاه يليه عقد بياني على النوى) .

ح - المقامات التي ترتكز على الجهاركاه (فا) الجهاركاه - الشوق افزا (وهو تصوير لمقام الحجاز كار على الجهاركاه) (1) .

ط - المقامات التي ترتكز على النوى (صول) ولم يذكر منها سوى مقام « طرز جديد » (ويشتمل على عقد نهاوند على النوى يليه عقد حجاز على المحير) . وقد اوردنا هذه المقامات تعميما للفائدة مع الإشارة بان تكاثرها تأتي من التشجيعات الكبرى التي لقيته الموسيقى التركية في عهد السلطان سليم الثالث الذي كان موسيقارا له مؤلفات عديدة لا تزال متواصلة الرواج وقد تولى الحكم بين (1789 و 1807) .

والآن فقد تفتحت البصائر واصبح جل الموسيقيين يمارسون قراءة الموسيقى وكتابتها من السماع ، وتبع عدد هام من الشباب العربي حلقات البحث الموسيقى بالجامعات الغربية ، واذا ما نظرنا الى التطوير الذي برز في تنوع المقامات التركية نجده ضيلا امام الامكانيات المنطقية التي تتوجد لنا اذا ما استعنا بجهاز الكتروني لتركيب اجزاء مختلف المقامات بعضها مع بعض وكذلك لاحداث السلاسل الجديدة التي يمكننا ابتكارها باعتبار ما بين الدرجات من مسافات (بعد كامل - ونصفه - ومادون ذلك) وعلينا حينئذ ان نعمل على ايجاد حلقة بحث موسيقى في كل قطر عربي تتولى دروس قرائه المحلي واستخراج التراكيب الجديدة التي يمكن استيعاؤها منه ، وعلى الحكومات العربية ان ترصد الموازين

(X) وقد طبعه المرحوم خميس ترنان في اغنية « لو كان النار اللي كواتني كواتك » .

الماسبة لتنفيذ ذلك التجديد في مؤلفات حديثة تعطى حقها من البث بواسطة الحفلات والاذاعات والاسطوانات على غرار ما يجرى في اغلب البلدان المتقدمة .

ولنعود شبابنا على استعمال العقل عند الاستماع فلا يرفض الجديد الذي لم يكن مألوفاً لديه بل يبذل اجهد لاعادة سماعه المرات العديدة الى ان يتفطن لما فيه من جمال ويتعود على سماعه ، فلا ندع المجددين في حيرة ولا نعطيهم حقهم من التكريم الا بعد وفاتهم ؟

هنا وتطبق الموسيقى التركية بنفس آلات الموسيقى العربية مع زيادة الكمانشاه المعروفة ، بالارنية ، ذات ثلاثة اوتار وتعزف بجرة القوس - والساز ، او ، البزق ، الخاص بالموسيقى الشعبية ، وقد انتقل الى الشام ولبنان واشتهر من عازفيه الامير عبد الكريم ومحمد مطر ، والطنطور ومن احسن ما قيل في وصفه قول ابي الفتح محمود بن الحسن السدي المعروف بكشاجم المتوفى سنة 350هـ 961م .

مخطف الخصر اجوف	جيده ضعف سائر
لفظه لفظ عاشق	يشكي هجر هاجره
ذو لسانين (1) فوقه	عدلا من مقادره
انطقته يد امرى	فائر اللحظ ساحره
فحكى عن ضميره	ساجرى في خواطره

(1) فهو ذو ثلاثة أزواج من الاوتار يسوى زوج منها في القرار والجواب
فهر ان واحد

المقامات الأساوية

- الرقا « الهندي : لقد سبق لنا ان بينا أن كلمة « راقا » تدل على نفس معنى المقام في البلاد العربية وبلدان الشرق الأدنى والوسط . ويعتبر هذا النوع من نفس عائلة الموسيقى العربية من حيث اعتمادها على أحداث المحيط الموسيقي الذي يجعل الفنان يتحاور مع الجمهور الذي يستمع اليه وهو يرتجل العزف أو الغناء على ملاليم موسيقية يرتبط أغلبها بالمقامات العربية الاصلية .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع الملاحظة بأن فيها ما يعتمد على السلم الخماسي مثل الموسيقى الافريقية الزنجية والتي بينا منها في الموسيقى العربية مقام « الرصد » كناوى أو عبيدى المعروف في المغرب العربي ، وما يعتمد على ترتيب العقود وما يجمع بين النوعين معا - شأنها في ذلك شأن ما تقدم لنا في شرح الموسيقى العربية .

وللرقا الهندي اختصاص في العزف أو الغناء في أوقات معينة من اليوم وله في ذلك ارتباط بالموسيقى العربية حيث كانت نوبة رمل الماية لا تقدم في الاندلس الا في العشية وترتبط كلماتها بهذا المعنى مثل ما جاء في البطايحي الثالث منها :

اصفرت شمس العشيهِ وأشرقَت بين الماشي
قربوا كاسي السيِّ واعطفوا عطف الحواشي

كما أن نوبة الماية بتونس من اختصاص الصباح وترتبط كلماتها أيضا بهذا المعنى وهذا البطايحي الاول منها يشهد بذلك :

نشر الزهر قاح - طير الايك صاح أقبل الصباح : والليل ولئى
ونوبة العشاق في المغرب تختص أيضا بمعاني الصباح .

وقد كان النظارة يعرفون المقامات فإذا أخذ أحد الفنانين لمي
الاستخبار (ارتجال العزف) لمي مقام الماية علموا أن نوبة هذا المقام
مثنائي بعده وبها سيختم الحفل ، فتراهم يحتجون بغاية الادب وينطق
بعضهم بكلمة « مازال بكري » وكثيرا ما تستجيب لهم الفرقة بتأجيل نوبة
للماية .

وفيما يلي أشهر أنواع « الرقا » الهندي مع بيان اختصاصاتها ومواطن
ارتباطها بالمقامات العربية واتفردها طبعاً بطريقة خاصة في الأداء .

- أ - الرقا الخاصة بالصباح الباكر : 1 - « البهيرفا » Bhairava
وهو يمثل مقام الحجاز كار الذي سبق لنا درسه - 2 - « البنقلا »
Bangala هو نفس الحجازكار مع تحاشي الدرجة السابعة (سي)
من سلمه - 3 - « القوناكالي » Gunakali هو نفس « الحجازكار »
العربي مع تحاشي الدرجتين الثالثة والسابعة من سلمه (مي وسي) بما
يجعله خماسيا - 4 - « الاسفاري » Asavari يشترك مع « القوناكالي »
السابق في حالة الصعود بسلمه بينما ينزل بما يقابل مقام « الحجاز
كار كردي » العربي الذي سبق لنا درسه - 5 - « الياغانابوري »
Yavanapuri يشترك مع سلم مقام « الحجازكار كردي » مع اختصاصه
بتحاشي الدرجة الثالثة (مي) في حالة الصعود - 6 - « اللطيفة » Latifa
ويشارك مع الحجازكار في سلمه مع تغيير درجته الخامسة (صول)
« (فا مرفوعة) بحيث يشتمل سلمه على (فا طبيعية) و (فا مرفوعة)
في آن واحد - 7 - « القيهاسا » Vibhasa يشترك مع « اللطيفة » السابقة
في سلمها مع اختصاصه بتحاشي درجتَي (فا طبيعية) و (مي) - ليصبح
هكذا خماسيا - 8 - « الفيلاسخاني » Vilasakhandi وهو يقابل مقام
« الاثركردي » العربي الذي درسناه مع اختصاصه بتحاشي درجة النوى (صول)

ب - « الرقا » التي تؤدي عند الضمى ومن أشهرها - 1 -
 « الشات » Shat وهو يقابل مقام الحجازكاركردي بالضغط مع
 تحريك الدرجة الثالثة من سلمه - 2 - « البهويالا » Bhitpala ويشترك
 مع الحجازكاركردي مع تحاشي درجتى سلمه الرابعة والمابعة
 (فا وسي) ليصبح هكذا خماسيا Pentalonique - 3 - « الهايابيلا
 فال » Alhalya Bilaval ويقابل مقام « الماهور » الذي درسناه
 في جميع خاصياته منها نزول سلمه بدرجة (سي) مخفوضة - 4 -
 « البيلافال » Bilaval هو نفس الماهور مع تحاشي الدرجتين
 الرابعة (فا) والسابعة (سي) في الصعود بسلمه .

ج - الرقا التي تقدم عند الظهر وبعده - 1 - « الرنقا » Saranga
 ويشترك ايضا مع الماهور في سلمه مع اختصاصه بجعل درجة (سي)
 مخفوضة في حالتى الصعود والنزول وبتحاشي درجتى (مى ولا) من سلمه
 - 2 - « القبادسرقا » Gabda Saranga ويشترك مع الماهور مثل سابقه
 مع تحاشي الدرجة الثانية من سلمه (رى) في حالة الصعود ورفع درجة
 (فا) منه في حالتى الصعود والنزول - 3 - « البهيمالاشرى » Bhimapa lashri
 وهو يقابل النهاوند الكبير العربى الذي درسناه مع
 ازالة الدرجتين الثانية (رى) والسادسة (لا) من سلمه عند الصعود به فقط
 - 4 - « الملطاني » Multani وهو عبارة عن الاثركردي العربى مع
 ازالة الدرجتين الثانية (رى) والسادسة (لا) عند الصعود بسلمه لاغير
 - 5 - « الشرى » Shri ويتصل ايضا بالاثركردي ويختص بازالة
 الدرجتين (سي) و (لا) من سلمه عند الصعود ويجعل (المى) طبيعية عند
 النزول بالسلم .

د - « الرقا » التي تقدم عند المساء ومن أشهرها - 1 - « البلو »
 Pilu ويتركب سلمه من عقد ماهور على درجة الراست (دو) يليه عقد

مجاز على النوى (صول) صاعدا ونازلا ، ثيقفل بعقد نهاوند على درجة
الراست وهو خاص بالهند ؟ - 2 - « المارافا » Marava وهو عبارة
عن سلم الماهور خفضت درجته الثانية (رى) ورفعت درجته الرابعة (فا)
في حالتي الصعود والتزول بالسلم وهو في ذلك خاص بالهند أيضا - 3 -
« البورافي » Puravi وهو يشترك مع « الرقا » السابق مع الفراهه
بجعل القفلة « ماهورا » أي بتحويل درجتي (الفا) و (رى) طبيعتين .

أ - « الرقا » التي تقدم في أول الليل : 1 - « الشهيانتا »
Chhayanaata ويرتبط مع الماهور العربي في جميع الجزئيات
- 2 - « الايماننا » Imāna وهو عبارة عن سلم « الماهور » أو « دو
الكبير » رفعت درجته الرابعة (فا) وهو يعزف بهذه الخاصية في الموسيقى
الجزائرية التقليدية - 3 - « الكمودا » Kamoda وهونفس المقام السابق
مع التراجع في رفع الدرجة الرابعة (فا) عند التزول بالسلم - 4 - « الكدارا »
Kedara وهو نفس « الرقا » السابق مع ازالة الدرجتين الثانية والثالثة
(رى و ميمى) من سلمه في حالة الصعود - 5 - « البهوبالي » Bhūpālī
وسلمه خماسي يتركب من درجات (دو - رى - ميمى - صول - لا)
جميعها طبيعية بحيث لا يختلف عن لرصد الكناوي المغربي الإبارتكاذه
على درجة الراست (دو) عوض اليكاه (صول قرار) أو اللوكاه (رى) .

و - « الرقا » التي تؤدي عند الدخول في السهرة هي : 1 - « الكافي »
Kafi وهو يقابل النهاوند الكبير العربي مع التوقف به في الجواب
- 2 - « البقشري » Bageshri وهو نفس الرقا السابق مع تحاشي الدرجة
الخامسة من سلمه (صول) في حالة الصعود - 3 - « البهار » Bahar
وهو نفس الكافي مع جعل درجة (السي) حساسا للجواب قبل التزول بالسلم
للقرار وحيث ترجع هذه الدرجة الى حالتها الاصلية أي مخفضة -

4- «الكنادا» **Kanada** وهو عبارة عن النهاوند الذي سبق لنا درسه مع ازالة الدرجتين الثالثة (مي) والسادسة (لا) من سلمه في حالة الصعود وجعل حساسه (سي قرار مخفوضة) - 5 - « الجياجفتي » **Jayajavanti** وهو عبارة عن « الماهور » مع جعل درجة (المي) مخفوضة عند القفلة مثله في ذلك مثل مقام « مجنب الذليل » المعروف في المغرب العربي والذي كان يستعمله الموسيقار المرحوم « رياض السنباطي » في بعض الحانه مثل قطعة « يالعينيك » التي غنتها المرحومة اسمهان .

ذ - « الرقا » التي تقدم في آخر الليل : 1 - « البهاقا » **Bihaga** وهو يماثل رقا « الكامودا » الذي سبق لنا درسه من حيث الصعود والتزول بسلمه وبفترق في طريقة الأداء - 2 - « الباراج » **Paraj** هو نفس المقام السابق مع جعل عقده الثاني حجازا على النوى (صول) - 3 - « الملاكوشا » **Almalakosha** وهو عبارة عن سلم النهاوند أزيلت منه الدرجتان الثانية (ري) والخامسة (صول) فكان هكذا خماسيا .

وتوجد انواع اخرى من الرقا تختص بفصول السنة ففي الربيع « الرقا الهندلا » **Hindola** وهو عبارة عن سلم « الماهور » رفعت درجته الرابعة (فا) وأزيلت منه درجته الثانية (ري) والخامسة (صول) في حالتي الصعود والتزول وكذلك « رقا الفرزطا » **Vasanta** ولا يفترق عن سابقه الا باضافة عقد « حجاز كار » في القفلة .

اما موسم الشتاء فيقدم فيه نوعان من « الرقا » كلاهما خماسي يعرف الاول بشدها ملا **Shaddha mala** وهو يتركب من درجات (دو - ري - فا - صول - لا) أما الثاني فيسمى « مقها ملار » **Megha mallar** ويتركب من (دو - ري - فا - صول - ومي مخفوضة) .

وهكذا تكون قد اتينا على اشهر المقامات الهندية المعروفة « بالرقا »
مع التعرف على مدى اتصالها بالمقامات العربية .

— المقامات الصينية : أما في الصين فاشهر مقاماتنا لا تزال متواصلة
الوجود في خصوص منطقة « سين ديان » المسلمة التي لا تزال كما أسلفنا
لستعمل الاحرف العربية في كتابتها ، ونورد فيما يلي بعض هذه المقامات
التي تسمى عندهم « موقامي » 1 - راك - 2 - جه بيات (وهو البياتي
أو البيات العربي) - 3 - باشلنشي - 4 - جاركاه (متداول في الحلب
البلاد العربية) - 5 - به نجكاه (هو البنجكاه المستعمل في السعودية وفي
بلاد فارس) - 6 - نوزال - 7 - نه جهم (لعلهم يقصدون بها مقام
العجم المتداول في عدد كبير من البلدان العربية وفي تركيا - 8 - فوشفاق
المقصود هو العشاق العربي المعروف) - 9 - ناوا (النوى العربي) - 10 -
سه كاه (وهو السيكاه المعروف) - 11 - واخيرا ثراق (والمقصود هو مقام
العراق العربي) .

وترتكز بقية مقامات هذا البلد التاسع مع التي لليابان وبقية بلدان الشرق
الاقصى على انواع عديدة من السلالم الخماسية *Gammes Pentatoniques*
من أشهرها ذلك الذي يعتمد مقام الكردي الذي يرتكز
على الدوكاه (ري) مع ازالة درجتيه الثالثة (فا) والسابعة (دو) وهو على
هاية من الروعة والجمال ويستعمل بكثرة في اليابان .

نورد فيمايلي صفحة من كتاب الموسيقى الصينية من منطقة « سين ديان »
به مقامان عربيان مع الكتابة بالاحرف العربية والصينية في آن واحد .

XI - سىگمە مۇناسى

نومۇرى	ئىسمى	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش
227	مۇلازىمەت بېرىش					
227	تەكشۈرۈش					
228	تەكشۈرۈش					
229	تەكشۈرۈش					
230	تەكشۈرۈش					
231	تەكشۈرۈش					

XII - ئىشلىرى مۇناسى

نومۇرى	ئىسمى	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش	تەكشۈرۈش
232	مۇلازىمەت بېرىش					
233	تەكشۈرۈش					
234	تەكشۈرۈش					
235	تەكشۈرۈش					
236	تەكشۈرۈش					
237	تەكشۈرۈش					
238	تەكشۈرۈش					
239	تەكشۈرۈش					

المحافظون على المقامات الموسيقية

ان ابرز ظاهرة في الانسان تحفظ كيانه وتضمن استمرار تقدمه بحث يبدأ كل جيل من حيث انتهى الجيل الذي سبقه هي وفاؤه واعترافه بالجميل لمن كانوا الحلقة الاخيرة التي ربطته بسلسلة الحضارة - وبذلك ميز الله البشر عن سائر المخلوقات وهذه ايزة وان كانت عامة لدى سائر بني الانسان الا أنها تتفاوت بين الشعوب وبين الاجيال فتضعف كلما طفت المادة وسرت الانانية وحب النفس بين الناس .

وقد جاء الاسماء بعداً سمو الاخلاق وحب المسلم لاخيه المسلم ما يحبه لنفسه ، وأثبت الادب العربي ان لوفاء جيلة في الانسان العربي ولعل الشاعر سعيد جويي :

الوفاء يا عرب يا أهل الوفا لا تخونوا عهد من لم يخن
ولنا رأينا من الواجب تقديم ثلة من الفنانين العرب والمسلمين الذين كان لهم دور هام في الحفاظ على التراث الموسيقي العربي الذي يعتبر أول دعامة له هي المقامات الموسيقية التي شرحناها في هذا الكتاب .
ونعترف عن عدم شمول هذا الفصل لجميع شيوخ الفن لان ذلك يستلزم كتباً عديدة ونرجو ان يقوم كل قطر عربي باصدار سلسلة من الكتب يختص كل منها بأحد الشيوخ البارزين على غرار ما قام به المعهد الرشيدى بقونس حيث بدأ بالشيخين خميس الترنك الذي تقيم الحكومة التونسية ملتقى موسيقيا كل ثلاث سنوات باسمه وأحمد الوافي الفنان الموهوب لأصدر لكل منهما كتابا خاصا .

١ - فمن الجزيرة العربية نذكر المرحوم حسن جاوه من مكة المكرمة ومن مواليد العشرة الاخيرة من القرن التاسع عشر ، تربى حسن

جأوه على الألحان القديمة مع حفظ واسع للأشعار العربية وقلرة
فائقة على الارتجال الغنائي وتنزيل للشعر المغنى حيث الظرف المناسب ،
والمرحوم الشيخ إبراهيم السمان الحلبي الأصل المولود سنة 1884 الذي
كان مقيما بالمدينة المنورة واستقى من حياض فنها مع تمكن من المؤشحات
والقدود الحلبية والأدوار المصرية وحفظ للشعر الجيد من التراث العربي
ويمتاز بصوت لم نتعرف على مثل اتساع دائرته في جيلنا الحاضر ،
يتزل للقرار الى ما يقابل « الباص » في الغناء الغربي الأبرالي ، ويصعد
للجواب حتى تخاله صوت فتات رقيقة ، توفى رحمه الله وهو مؤذن بالحرم
النبي الشريف سنة 1964 .

وقد تعرفنا على هذين الشيخين في الثلاثينات عند زيارتهما لتونس
وبلدان المغرب واقامتهما بزواية سيدي مدين بتونس التي كان لها
وقف خاص بكل من يأتي من الحجاز .

ونذكر أيضا ضابط الإيقاع الممتاز المرحوم عرفه صالح بأعرفه
المولود بحضرموت سنة 1865 وقد بث الإيقاع العربي الأصل في الأجيال
التي أدركنها .

وامتاز من إمارات الخليج عدة مغنين نذكر منهم عبد الله فضاله
ومحمد الكورشي وصاحب الصوت الرخيم عوض دوخي الذين اختصوا
بإداء الصوت الخليجي المزوج بحركات هندية ، واستمرت هذه الطريقة
مع الأساتذة أحمد باقر وشاذي الخليج وعثمان السيد وغيرهم في الكويت
كما امتمر أحياء التراث في قطر مع غانم الرميحي المختص بالعرضات
ومبارك سعيد السلطة المختص بالأغاني التي كانت ترافق غواصي البحر
لاقتناء اللؤلؤ كذلك سعيد بن سالم وسالم فرج المعاصرين وعبد الحميد
حسين نعمه الذي يبنى التعليم الموسيقي على أسس سليمة وله الحاد ممتازة

واشتهر من بين فنائي البحريرز بالعناية بالتراث الموسيقي خيرى
بوهريس ومحمد الفارسي وتمتاز دوة الامارات وعمار واليمن بصلتها
بالموسيقى الافريقية الزنجية وقد حفرت عدة حفلات تميزت بالسلم
الخماسي وبآلات الابقاع الافريقية ، وقد تأت هذه الصلة بواسطة
علاقات الجزيرة العربية بصفة عامة بالحبشة والصومال والسودان
وزنجبار التي كانت تحت سلطة امرء بني سعيد العمانيين .

2 - ومن العراق - نذكر « الملاحسن البابوججي » المتوفى سنة
1846 الذي اجمع الفنانون القدامى على مقدرته التي جعلته من ابرز بناء
اسم المقام العراقي ، كما نذكر « أحمد زيدان » المتوفى سنة 1912 الذي
لخرج عليه ثلة من ابرز الفنانين مثل رشيد القندرجي والحاج جميل ويوسف
حوريش وغيرهم ، والملاعثمان الميرصلي المتوفى سنة 1923 الذي كان
من ابرز مجودي القرآن الكريم مع حفظه لصحيح البخارى وتلحينه
لعدة امداح صوفية للطريقة القادرية واغاني شعبية (بسات) استقرت بالتراث
العراقي منذ اكثر من ستين عاما - كما نذكر صديقنا عميد الفنانين الاستاذ
محمد القبانجي المولود سنة 1904 فلنبي يعتبر قمة الجيل في دقة الغناء
واداء المقام العراقي الذي اثراه بابنكاره لارتجال مقام اللامي .

3 - ونذكر من سوريا ولبنان الشيخ احمد ابو خليل القباني
المتوفى سنة 1903 الذي نرجع اليه النهضة الغنائية والمسرحية في الشام
ثم في مصر بتلحينه لعدة موشحات نذكر منها موشح الحجاز (ما
احتمالي يا رفائي) الذي لا يزال متداولاً حتى الآن وقدود حلبية ، كما
يعتبر اول بناء المسرح الغنائي العربي - ونذكر ايضا استاذنا المرحوم
الشيخ علي الترويش المتوفى سنة 1952 الذي يرجع اليه الفضل في بث
الدراسة الموسيقية بطريقة علمية في كل من الشام ومصر وتونس والعراق

كما نذكر الاساتذة عمر البطش صاحب الموشحات المتنازة وتوفيق الصباغ صاحب كتاب مجموعة القطع الموسيقية الشرقية وغيره من الكتب وفخرى البارودي الذي يرجع اليه الفضل في ترسيخ الفن العربي الاصيل وسليم الحلو الذي له باع في الغناء والتلحين وله عدة مؤلفات منها (الموسيقى النظرية) و (الموشحات الاندلسية) واستاذ العود جورج فرح والملاحن حلیم الرومي والاساتذة توفيق الباشا وعبد الغني شعبان وزكي نصيف .

4 - ومن الاردن وفلسطين الاستاذ واصف جوهريه الذي عمل على جمع الاغاني الشعبية من الارياف مع استاذة حسين سليم الحسيني ، وروحي الخماش الذي كان يشرف على فرقة اذاعة القدس قبل نكبة 1948 ثم انتقل للعراق ودرس بمعهدى الفنون الجميلة والدراسات النغمية واشرف على تأسيس فرقة الانشاد ، كما نذكر من المطربين والعازفين خيزران في الغناء والعزف على القانون ، والمغني الناقد عباس الجاعوني وعبد الكريم قزموز الذي استقر ببيروت بعد سنة 1948 وعمل في فرقها المتنازة .

5 - ونذكر من مصر استاذ الجميع المرحوم عبده الحمولي المتوفى سنة 1901 وزوجته المطربة « المظ » الشوفية سنة 1897 وقد اشتهرا بالرسوخ في الفن مع الرقة والاخلاق السامية وخلف الحمولي انتاجا غزيرا وممتازا نذكر منه ادوار « الله يصون دولة حسنك » و « متع حياتك بالاحباب » و « جددي يانفس حظك » ، كما نذكر المرحوم محمد عثمان المتوفى سنة 1900 تاركا مجموعة رائعة من الموشحات مثل موشح الراست « ملا الكاسات وسقاني » وموشح الهجاز كار « اسقني الراح » وادوار

« يا ما انت وحشي » و « كادني الهري » و « حظ الحياة » المتأولة إلى
الآن

كما نذكر مجموعة من الملحنين والاساتذة والمؤدين والمؤلفين مثل
« ابراهيم القباني » و « كامل الخلمي » الذي ترك لنا نحو المائة موشح
مع مجموعة من الاغاني المسرحية و كتاب « الموسيقى الشرقي » الزاخر
بالمعلومات ، والمشايع « يوسف المنيلوى » و « سالم الكبير » والسفطي
وسلامه حجازى زعيم الغناء المسرحى ، وعبد الحى حلمي وسيد درويش
مع زكريا احمد ومحمد القصبجي ورياض السنباطي وأم كلثوم ومحمد
عبد الوهاب ومحمود الحفني الذي اعد المؤتمر الاول للموسيقى العربية
سنة 1932 واحمد شفيق ابو عوف الذي دوّن مجموعة من التراث الغنائي
ولغرها . الذين اثروا الموسيقى العربية باقتاجهم وادائهم ومؤلفاتهم .

6 - ونذكر من الجماهيرية الليبية المرحومين المشايخ حسن الكعامي
شيخ عمل الطريقة العيساوية بزاوية سيدي الشعاب ومحمد بوريانة
ومحمد ثنيص وعلى منكوسة الذين لهم ضلع في احياء المؤلف الليبي
والشيخ المختار شاكر المرباط الذي كان متمكنا من الادوار المصرية
وقد وصل شغفه بها الى ادخالها ضمن عمل الطرق الصوفية بمدينة
طرابلس ، وكذلك الاساتذة البشير فهمي وعلي الشعالية وابا مدين ومحمد
حفيق الذين اختصروا بالغناء الشعبي المنسوب الى مركز بمنطقة فزان .

7 - اما تونس فنذكر منها محمد الرشيد باي ثالث ملوك العائلة
الحسينية المتوفى سنة 1759 الذي تخلى عن عرش الملك ليتربع على عرش
الادب والفن ويحدث بقصره مدرسة للموسيقى أصبحت سنة متبعة لدى
من اتى بعده من الملوك - كما نذكر الشيخ محمد بن الحسين (الضريبر)

الذي جمع بين الطرب والمذائع الصوفية في خصوص الطريقتين السلامية والعروسية مع مقدرة فائقة على الارتجال وقد تبعه في ذلك المنشد الصادق بن عرفه الذي ابقى اسطوانات تشهد بمقدرته .

واشتهر بالغنا المسرحي الشيخ سلامة الدفاني مع اختصاصه بالانشاد في الطريقة الشاذلية مثله مثل الشيخ محمد غليونجي ، كما اشتهر بغناء الموشحات والادوار مع مقدرة فائقة على التمثيل المسرحي والبروز في المسرح الغنائي الاستاذ محمد الحفري ، وبرز في الموسيقى النحاسية امجموعة من الاساتذة نذكر منهم احمد البجاوي وابن احمد ، ودوقاز ، والهادي الشوقي ، والشاذلي مفتاح .

اما الانتاج الموسيقي فقد برز فيه الشيخ احمد الوافي المتوفى سنة 1921 بعدة موشحات وازجال تلاه الشيخ خميس الترنا المتوفى سنة 1964 الذي جمع في انتاجه بين البشرف والنوبة والموشح والقصيد والاعاني الشعبية والمندوسية ، كما اشتهر الاساتذة علي الرياحي ومحمد التريكي وصالح المهدي وقصور الصرافي ومحمد الجاموسي والشاذلي انور وعلي شلغم والهادي الجويني .

8 - نذكر من الجزائر المطرب محمد سفنجة المتوفى سنة 1908 الذي كان ابرز عازف على العود المعروف « بالكويترا » واشهر حافظ للتراث، وقد تتلمذ عليه اليهودي يافيل ولد مخلوف الذي اعد سفينة الغناء التقليدي الجزائري وطبعها في فاتح هذا القرن ظلت المرجع الوحيد رغم ما فيها من اخطاء ، وظهرت في اوائل القرن مطربة شهيرة تدعى يمينة بنت الحاج المهدي سجلت بين سنتي 1905 و 1928 خمسمائة اسطوانة للتراث الموسيقي ، واشتهر في الاونة الاخيرة عميد مغني التراث الاستاذ محي الدين باش قارزي والاساتذة العربي بن صاري وعبد الكريم دالي

ودحمان بن عاشور والحاج حونة اخوجه وتلميذه الحاج الطاهر
الفرقاني .

9 - وفي المغرب ظهر الحاج علال البطة زمن السعديين (1554-1658)
واليه يرجع انتاج نوبة « الاستهلال » المقابل لمقام الراست ونذكر بعده
من عناصر القرن السابع عشر الشيخ عبد الرحمن القاسمي الذي ينسب اليه
للحين عدة قطع من نوبة رامت الذيل ، والشيخ عبد الكريم بن زاكور
الذي تنسب اليه قطع من بسيط رمل الماية ، وفي سنة 1788 اصدر الحسن
الحايك كتبه الذي جمع فيه كلمات لتراث الموسيقى المغربي واصول
طبوعها (مقاماتها) آخر من حققه وعلق عليه صديقنا الاستاذ الحاج ادريس
بن جلون رئيس جمعية المحافظة على الموسيقى الاندلسية الذي يرجع اليه
فضل الحفاظ على التراث الموسيقي واستمرار تداوله ، ونذكر ايضا الشيخ
عبد السلام البريحي الذي سميت فرقة الموسيقى التقليدية بمدينة فاس باسمه
ويقودها تلميذه الاستاذ عبد الكريم الرايس ونذكر ايضا الشيخ عمر
الجمعي الذي كان من ابرز عناصر لفرقة المغربية التي شاركت في
المؤتمر الاول للموسيقى العربية سنة 1932 بالقاهرة ، ومحمد التسماني
رئيس فرقة تطوان وأحمد الوكيل رئيس الفرقة التقليدية للاذاعة .

ونذكر من مورقانيا شابا اعتنى بالتراث الموسيقي واحسن اداءه هو
السيد « سيملي » الذي ابرز لنا فثاتين ممتازتين في مباراة مهرجان ام كلثوم
الخاص بالغناء العربي هما (ابتي بنت شويخ وديمي بنت آب) ، كما
نذكر من السودان الاستاذين عبد الكريم لكابلي واسماعيل عبد المعين الذي
له رأى خاص في أهمية السلم الخماسي .

10 - هذا وقد ادمجت عدة قطع تركية من بشارف وسماعيات
في وصلات الموسيقى العربية واستمر تدلولها الى الآن حتى ان البعض من

الفنانين يظنون انها من التراث العربي واغلب هذه القطع نسب للملحنين الاساتذة عثمان بك المتوفى سنة 1885 الذي اشتهرت قطعه بمصر بفرقة الثالث محمد القصبجي وعبد الحميد القضايي وسامي شوا امير الكمان ، وعاصم بك المتوفى سنة 1929 الذي سجل له محمد عبد الوهاب بشرفا في مقام الراس ، وعزيز دده افندي المتوفى سنة 1905 وطايبوس المتوفى سنة 1913 وجميل بك طنبروى رئيس الفرقة الموسيقية السلطانية المتوفى سنة 1925 ولا يزال انتاجه يعزف في الحفلات ويدرس بالمعاهد للموسيقية العربية اخص منه سماعي شد عربان (1) الذي سجله محمد عبد الوهاب ايضا وسماعي محير بيائي ويعرف بطاهر نسيه للولي الصالح القارسي بابا طاهر .

وقد كان اتصال البلاد العربية بالغناء التركي اثناء القرن السابع عشر من خلال التهايل الآتية « لا اله الا الله ، الله اكبر ، الله اكبر ، الله اكبر وسبحان الله والحمد لله ولا حول ولا قوة الا بالله » التي لحنها الفنان التركي الشيخ مصطفى العتري (1640-1711) في مقام السيكاه .

وقد دخلت في تقاليد اغلب البلدان الاسلامية تستعمل في مرافقة الائمة عند ذهابهم لصلاة العيد كما كان يستعملها المنشدون (الخوارج) في بعض البلدان قديما اثناء الجنائز .

وقد استمعت الى هذا اللحن في ذكرى العتري التي اقامتها بلدية اسطنبول يوم 14 مارس 1972 بالمعهد الموسيقي وحنى فيها شيخ الفنانين المرحوم « مير نور الدين سلجوق » .

ولحن الشيخ العتري الآذان في مقام الماية الشرقية وقد جابه بذلك اللحن الفارسي المتعارف للآذان في مقام الاصبهان ولا تزال المساجد الحنفية بتونس تستعمل الآذان بلحن العتري الى الآن .

(1) من الغلط المشهور « شط عربان » .

الآلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية

لقد قسم علماء العرب والاسلام آلات الموسيقى الى ثلاثة اصناف : ١ - آلات وترية - 2 آلات للنفخ - 3 وآلات النقر .

وامتلات الكتب القديمة باسماء هذه الآلات العديدة التي لم نعرف في الغالب على انواعها وأشكالها مثل « العنقاء » و « الشاهروء » و « الجفانة » التي حرفت بتونس واصبحت « جراءة » ، ووضعت لآلة الكامنجة (VIOLIN) ، و « الجناح » وقد كان مستعملا في « الجزائر » الى العشرينيات من هذا القرن و « الكنارة » وغيرها .

ومما لا شك فيه ان اهم آلة اعتمدت عليها الموسيقى العربية عبر التاريخ هي آلة العود التي ارتبطت بها عدة اساطير لبيان رسوخها في القدم . قال المسعودي ان عبد الله بن خرداذبه دخل على المعتمد ذات يوم وفي المجلس عدة من نغمائه من ذوي العقول والمعرفة والحجى فقال له اخبرني عن أول من اتخذ العود قال بن خرداذبه : قد قيل في ذلك يا امير المؤمنين اقاول ككثيرة ، أول من اتخذ العود الملك ابن موشلح بن محويل بن عباد بن خنوخ بن قزين بن آدم - وذلك انه كان له ابن احبه حبا شديدا ، فمات فعلقه بشجرة فتقطعت اوصاله حتى بقى منها فخله والساق والقدم والاصابع ، فاخذ خشبا فرقعه والصقه فجعل من العود كالفضة ، وعنقه كالساق ، ورأسه كالقدم ، والملاوى كالاصابع ، والوتر كالعروق ، ثم ضرب به وناح عليه فطلق العود - هـ

وجاء في شرح منظومة الآداب (للمرداوى) لمحمد السفاريني (القاهرة سنة 1324 ص 147) أول من وضع العود للغناء لامك بن قانيان ، بكى به على والده ، ويقال ان صانع العود بطليموس الحكيم صاحب الموسيقى كما في « بهجة التواريخ » وهذا أظهر والله أعلم - هـ -

ويرجع الباحث الاثري العراقي صديقنا الامام « صبحي انور رشيد » تاريخ هذه الآلة للعصر الاكدي (2350 - 2150 قبل الميلاد) وتحدث عن العثور على منحوتات يرجع تاريخها الى القرن الخامس عشر قبل الميلاد في مدن « كركميشي » و « سنجرلي » وغيرهما وكذلك على لوح طيني من مدينة « نوزي » وختم اسطواني يعود للملك الكاشيين (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) .

ويوجد بمختلف الحضارات القديمة نحوت ولوحات وغير ذلك من الآثار التي تصور لنا آلات يمكننا ان نجزم بأنها اصل للعود ولكن ليست هي العود نفسه لمخالفتها لشكله الذي حكته لنا الكتب العربية القديمة او وجدناه مرسوما بها مثل « الموسيقى الكبير » للفارابي ، و « رسالة في اللحن والنغم » للكندي التي اشتملت على تركيب العود ومعرفة الاوتار والنغم ، ورياضة اليدين لللك ، وغيرهما ، وكذلك لاشكاله المعاصرة التي ورثناها جيلا عن جيل .

وبذلك يمكننا القول بان هذه الآثار التي وجد منها الكثير في الحضارات المصرية والقرطاجية والافريقية والرومانية يمكن ان تكون اصلا لجميع الآلات المشابهة للعود مثل « الطار » و « السطار » الفارسيين والطنبور الخرساني المتداول في جمهوريات اميا الوسطى الاسلامية حتى الآن ، و « الطنبور » و « البرق » ، التركيين و « البليكا الروسية » ، و « القيثارة » الاندلسية وغيرها من الآلات الوترية التي تعزف بالنبر أو بالضرب على اوتارها بواسطة مضرب او بتحريك الاصابع .

وقد اكد كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ان « سائب خاثر » المتوفي في عهد « اليزيد بن معاوية » (680-683م) هو أول من استعمل آلة

العود في مصاحبته للغناء بالمدينة المنورة بعد ما كان يصطحب بالقصيب
ومن استمرت هذه الآلة يتناولها العازف والملمن والامتاذ الى عصرنا الحاضر
والال اختوان الصفا : ان اهل هذه الصناعة (اي الموسيقى) قالوا :
ينبغي ان تتخذ الآلة التي تسمى « العود » خنبا طوله وعرضه وعمقه على
النسبة الشريفة ، وهي ان يكون طوله مثل عرقته ومثل نصفه ، ويكون عمقه
مثل نصف عرضه ، وطول عنقه مثل ربع طوله ، وتكون الواحة رقاقا متخذة
من خشب خفيف ويكون الوجه رقيقا من خشب صلب خفيف يطن اذا
للمر ، ثم يتخذ اربعة اوتار بعضها اغلظ من بعض على النسبة الافضل
وهو ان يكون غلظ « البسم » مثل غلظ « المثلث » ومثل ثلثه ، وغلظ
« المثلث » مثل غلظ « المثني » ومثل ثلثه ، وغلظ المثني « مثل غلظ « الزير »
ومثل ثلثه .

وقد طور هذه الآلة الموسيقار علي بن نافع المقلب بزرياب
الذي عاش بين القرنين الثاني والثالث الهجري التاسع ميلادي وذلك
بان جعلها من وزن عود استاذه اسحاق الموصلي في الثالث ، وجعل اوتارها
بعضها من مصران شيل الاسد والبعض الآخر من حرير لم يقزل بماء
سخن ، وجعل مضراب العود من قوادم الشر عوضا عن الخشب ، وزاد
له وترا خامسا تماشيا له مع توسع بعض الاصوات ، كما طور منصور
الزل المتوفى سنة 791 م طريقة عزف هذه الآلة بزيادة وسطى. ثالثة تنسب
اليه وضعها بين « الوسطى القديمة » و « وسطى الفرس » .

هذا وقد اكتضت كتب الادب العربي بالاشعار التي تحدثت عن
وصف العود وكيفية عزفه ، ومصاحبته للغناء ، وارتباط اوتاره بطابع
الانسان الاربعة من ذلك :

دارت ملاويه فيه واختلفت مثل اختلاف الكفين شبكتا

ومن ذلك ايضا :

لا أحب الاوتار تعلقو كما لا اشتهي الضرب لازما للعود

وللعود العربي ثلاثة انواع : - 1 - المتعارف في الشرق الادنى والاورسط وهو الاكثر شيوعا - 2 - العود العربي الشائع بين كل من مقاطعة قسنطينة بالجزائر وتونس ويشبهه « الكيزة » المعروفة برومانيا واللوطه الشائع في تركيا واليونان ويتميز عزف هذه الآلة بلزوم محاكاة الايقاع مع اداء الجمل اللحنية في آن واحد - 3 - الكويترا الجزائرية المقاربة للعود الرباعي الذي كان معروفا في المغرب الى الثلاثينات من هذا القرن ، ويقول صديقنا الباحث الاستاذ يوسف شوقي انه كان معروفا بمصر وقد انركه ولكننا لم نثر على اى تسجيل له على الاسطوانات المصرية التي بدأ بروزها من طالع هذا القرن .

وانتقل العود الى بلدان اسيا عن طريق التجار العرب والفتوحات الاسلامية ، ويقول صديقنا الفياتنامي الباحث « ترانفانكي » الاستاذ بجامعة الصربون في هذا الشأن ان اهل الشرق الاقصى يقولون ان آلة العود وصلتهم بواسطة جماعة من اهل الصحراء ، ويجزم بأن يكونوا من العرب .

وعلى كل فالعود موجود في الصين ويسمى « بيبا » Pipa وفي اليابان ويسمى « بيوا » Byoua وفي الفياتنام ويسمى « تيبا » Teba .

كما انتقل العود ايضا الى البلاد الاروبية عن طريق الاندلس وعن طريق صقلية ثم عن طريق الاتراك العثمانيين في اواخر القرن الخامس عشر وشاع استعماله في اغلب البلاد الاروبية في القرنين المواليين .

وادخل عليه تطوير متنوع ، من ذلك انه زيدت له عدة اوتار حتى
اصبح مجموعها احد عشر وترا - وانضيف له ذراع ثان - واصبح
يتمت بعود ثوربي THEORBE لكنه تحول عن مردوده للدرجات
الصوتية العربية والشرقية بصفة عامة كما انه تقلص امام بروز القيثارة
ذات الاوتار الحديدية وخاصة امام البيانو وقوته - وقد الف للعود
عدد هام من الموسيقيين الاوروبيين نذكر منهم بتروشي PETRUCCI
في البندقية سنة 1546 هذه المدينة التي ظهر فيها اربعون كتابا للعود ، وتحرك
بعد ذلك القنانون الالماني ثم الفرنسيون وقد نشر اثنيان ATTAINGNANT
كتابين عن العود في النصف الثاني من القرن السادس عشر ووصلت موسيقى
العود اوجها مع القرن السابع عشر وامتازت حيثل المدرسة الفرنسية مع
فرانسيسك FRANCISQUE - (1600) ويزار BESARD - (1603)
وبلاروفالي وغولتي N. VALLET GAULTIER R. BALLARD وفي بريطانيا
الف للعود ما بين سنتي 1540 و 1620 حوالي الف قطعة على يد مجموعة
من الفنانين يتقدمهم جون دولاند JOHN DAWLAND وفي القرن الثامن
عشر استمرت العناية بالآلة العود بالمانيا والف له كل من « فايس »
WIESS و « باخ » BACH و « هايدن » HAYDN .

ويحاول الغرب الآن العودة الى العود ضمن العناية بالآلات القديمة
وقد زارتنا في السنين الاخيرة عدة فرق باجكية وفرنسية وانكليزية تستعمل
العود عمادا لها وتفتخر برجوعها اليه .

بينما نلاحظ في الفرق العربية تقلصا لهذه الآلة لتحتل مكانها
آلة « الفيولونتشلو » يجذب الاوتار بينما هي تعتبر من عائلة الفيولين
(الكمانجة) وقد اصطالحنا عليها بالكمانجة الكبيرة ولا يمكن ان تؤدي
مايؤديه العود ولو كانت بعزف بارع من مثل فلذي المرحوم حسن الحفناوي
والذي لمحمد غنية .

الكنارة

نذكر من الآلات الوترية العربية « الكنارة » التي ترجع في اصلها الى التسمية البابلية السامية (كناروم) وكذلك الى العبرية والارامية « كنور » هي تعرف في بعض الاقطار العربية الآن باسم (السسمية) او (الطنبورة) ولهي اروبا باسم « لير » (LYRE)

والظاهر انها لم تدخل للموسيقى التقليدية العربية لكونها «محدودة الابعاد الصوتية بحيث لا يمكن استعمالها في اداء اغلب المقامات ولذا فراها مستمرة الوجود في بعض الاقطار مثل الجزيرة العربية بما فيها امارات الخليج ، واليمن ، والسودان ، والحبشة ، والسنغال ، وتستعملها الجالية التونسية في البصرة وامارات الخليج في خصوص الموسيقى الشعبية لا غير .

القانون

الآلة الوترية الثالثة هي القانون المصنوع في الغالب من خشب الجوز
له شكل شبه منحرف قائم الزوايا ، اشتهر بالخصوص في مصر وفي
لوكيا حيث يكون حجمه في ثلثي حجم القانون المصري ، وهو بذلك
لتراوح دالثرته الصوتية بين ثلاثة واربعة دواوين باعتبار ثلاثة اوتار
لكل درجة صوتية ابتداء من قرار الجهاركاه (فما قرار) ويعزف بوسطة
رشتين توضعان في سبابتي اليدين لاداء القرار والجواب في آن واحد .

وقد كان تنوع المقامات في هذه الآلة يتم بواسطة التظفير باليد
اليسرى ويقول كامل الخلمي في كتابه « الموسيقى الشرقي » ان محمد الفندي
العقاد هو اشهر من اجاد هذه الآلة ونظرا لطول مدة وجوده مع المطرب
صده الحمولي وسرعة المرحوم في نقل المقامات تعود على تعليح القانون
(هله - تعديله - دوزانه ؟) في مدة لا يباريه فيها خلافة كما يشهد بذلك
معاصروه ممن يشغلون بهذه الآلة . قال فتح الدين بن الشهيد في القانون
هني على القانون حتى غدا من طرب يهتر عطف الجليس
فحنت الارواح من شلوه الى انيس يا له من انيس
داوى قلوبا من غليل الاسى وكان فيه من هواه ريس
فصاحت الجلامس عجبا به يا صاحب القانون انت الرئيس
وفي ذكر « الرئيس » ربما يشير الى الحكيم ابن ميناء صاحب
كتاب « القانون » في الطب ويقول بعضهم انه مخترع القانون أو محسنه .
وقد تطورت هذه الآلة في العشرينات بمصر بان اضيف لها
قطع صغيرة توضع تحت يمار الاوتار تسمى « العرب » بضم العين لرفع
والتزل لتنويع المقامات

وقد عرف عازفوا القانون بأنفرادهم بمحاسبة ارتجالات المغنين
ولذلك فعتوا أنفسهم (بحمار التخت) ، وقد تم تطوير القانون على ايدى
ثلة من العازفين المصريين اشهرهم على الرشيدى ، وعبد الحميد القضابى ،
وابراهيم العريان الذي نقل هذه الآلة للمغرب العربي واخذها عنه
« مريدخ سلامة » ، والموسيقار خميس ترنان ثم محمد القادري الذي
كانت له للشجاعة الكافية لترك آله الاصلية « البيانو » والتمحض للقانون
ثم ابراهيم صالح الذي عزف هذه الآلة بثلاثة اصابع من اليد اليمنى ،
كما امتاز بها الاستاذ عبد الستاح منسى وله فيها براعة فائقة بز بها
كل عازفي هذه الآلة بجميع الاقطار العربية .

السنطور

من الآلات الموسيقية القريبة من القانون السنطور الشائع حاليا في
العراق وفي بلاد فارس وجهات من تركيا ، وهو ذو شكل شبه منحرف
في احجام مختلفة اصغر من القانون اوتاره معدنية ودائرته الصوتية حوالي
ثلاثة دواوين أو اكثر بقليل لكل درجة منها اربعة اوتار او ثلاثة او حتى
وتران ، ويعزف بواسطة مضربين وهما قضيبان خشبيان مرققان يضرب
بهما على الاوتار بكلتا اليدين .

وقد انتقل السنطور الى اوروبا بواسطة الفتوحات الاسلامية التي
قامت بها الدولة العثمانية واستقر بالخصوص في المجر وفي رومانيا
وتشيكوسلواكيا ويستعمل في الموسيقى الشعبية التي لها صلة
بالفن النجری (TZIGANE)

الرباب

لقد وردت كلمة « رباب » اسما للفتيات في الاشعار العربية القديمة ثم ذكرها الخليل بن احمد المتوفى سنة 175 هـ 951م حيث يقول ان العرب كانوا يغنون اشعارهم على صوت الرباب وذكرها كل من الجاحظ في « مجموعة الرسائل » وابن سياء « في الشفاء » وابن زيله في مصنفه « الكافي » والفارابي في الموسيقى الكبير - ويقول « النابلسي » في هامش رسالته (الدلالات في سماع الآلات) : الربابة آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش مثل قدمها في العراق والاقطار القريبة منه . هـ وفلا فالرباب لم يستعمل في الموسيقى التقليدية العربية الا في هذه الاقطار من البلاد العربية مع عثورها على صور ورسوم اسبانية تثبت وجود الرباب العربي بالاندلس .

وهو عبارة عن قطعة خشب من الجوز وقع حفرها ووضع على نصفها الاعلى قطعة نحاسية او خشبية ذات ثقب عديدة وعلى نصفها الاسفل قطعة من جلد رقيقة وهو ذو وترين يعدلان بنسبة خماسية كاملة (صول - رى) ويعزفان بجر القوس عليهما : وتتغير منازل الرباب بحلب الوتر باصابع اليد اليسرى الى اليمين .

اما في العراق فتسمى هذه الآلة « اجوزة » بسبب استعمال نصف لشرة « اجوزة هند » صنوفا صوتيا لها مغطى بقطعة من جلد رقيق . وهي ذات اربعة اوتار تتغير منازلها بحس اوتارها باصابع اليد اليسرى .

اما في بقية البلدان العربية فتوجد اشكال اخرى من الرباب تستعمل في الاغاني البدوية وفي مرافقة الشعراء ولذا سمي بمصر « رباب الشاعر »

وفي بلاد الفرس فقد غيروا الجوزة العراقية بان جعلوا صنلوقهم الصوتي من خشب واسموها « كمانشاه » اما في تركيا فهذه الآلة لها شكل خاص وتسمى ايضا كمانشاه او « ارنبة » وتتغير درجات سلمها بدفع الوتر باصافر اليد اليسرى .

وقد انتقل الرباب الى أوروبا في القرون الوسطى وتولدت عنه آلة تسمى « ريك » REBEC ومنها جاءت الكمانجة VIOLIN VIOLON المعروفة حاليا .

وقد استعمل الرباب في التورية لدى احد الشعراء حيث يقول :
لا تبغثوا بسوى المهذب جعفر فالشيخ في كل الامور مهذب
طورا يغني بالرباب وتارة تأتي على يده الرباب وزينب
ومن اشهر عازفي الرباب المعاصرين في المغرب الاستاذ الحاج عبد الكريم الرايس وفي الجزائر المرحومين الاستاذ الحاج العربي بن صاري والاستاذ عبد الكريم دالي ، والاستاذ علي المراتب رئيس الجمعية الموسلية ، وبتونس المرحومين الشيخ احمد بطيخ والشيخ محمد غانم ، والدكتور بلحسن فوزة ، اما في العراق فأبرع من عزف الجوزة بلون متازع هو الاستاذ شعوبي ابراهيم الذي يعتبر مرجعا للمقام العراقي .

وقد دخلت آلة الكمانجة العربية (Violin) البلاد العربية منذ حوالي قرن ونصف وعزفت على طريقة الرباب بوضعها على احدى الركبتين أو بينهما وذلك بواسطة بعض عازفي الرباب ثم تفرد بها على هذا النحو « ابراهيم سهلون » في مصر و « عبد العزيز جليل » و « خيلو الصغير » في تونس — وهي لاتزال تعزف بطريقة الرباب في الفرق التقليدية الجزائرية والمغربية الى الآن .

الناي

لقد تعرضت الكتب القديمة الى آلات النفخ فبيئت احداث الصوت بها مثلما قال « ابو نصر الفارابي » يحدث فيها النغم بتسرب الهواء في تجويفاتها اا شيئا فشيئا ، مثل المرامير وما جانتها .

وكلمة ناي فارسية الاصل تعادلها باللغة العربية « القصبة » او « الشبابة » وهو من قصب يشترط فيه ان يشتمل على تسعة اجزاء متساوية (بقدر الامكان) تفصل بينها ثمانى عقد - ويشتمل على ثقب خلفية يسدها ابهام اليد اليسرى وست ثقب امامية ، وسنيتين كيفية صنعه في الشكل الذي نقدمه آخر هذا الفصل .

ويعزف الناي بوضع فمته العالي على الجزء الايمن من شفة العازف الذي لا بد له من بذل الجهد للحصول على النغم الصحيح .

ويوجد ناي آخر لدى الفرس - ان كان هو الآخر من قصب الا ان له قواعد اخرى لصنعه ، ويعزف بادخال جانب من جزئه الاعلى في الشق الايمن من فم العازف الذي يطلب منه رفع مقدم لسانه الى شدقه الاعلى عند النفخ .

ويعتبر الناي من اقدم الآلات الموسيقية ، ويقال ان سيدنا داود عليه السلام كانت له نايات يضعها في مكان خاص من نافلة بيته لحدث الغماما مطربة عذبة عند تغير مجرى الهواء في الساعات الاخيرة من الليل ، ومن ذلك استمرت قداسة هذه الآلة وقد اعتمد عليها عدد من الطرقي الصوفية في الهند وبلاد فارس ثم لدى الطريقة المولوية التركية نسبة الى مولانا جلال الدين الرومي المتوفى سنة 672 هـ 1373 م دفن مدينة قونيا

بجنوب تركيا ، وقد اطلعت بضريحه على متحف لهذه الآلة ، حيث يحبس كل عازف ممتاز في الطريقة آلاته على هذا المتحف .

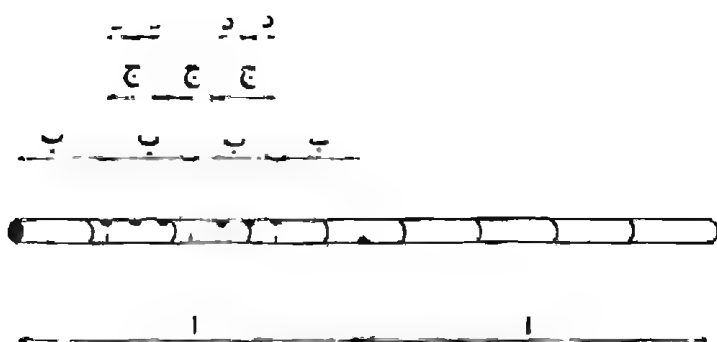
وللناي سبعة احجام لكل منها طبقة صوتية خاصة واسم خاص وهي في تركيا : ابتداء من الاكبر 1 داود - 2 شاه - 3 منصور - 4 - كيزناي - 5 - مستحسن - 6 - سويرده - 7 - يولاخنك - وله اسماء اخرى في بعض البلدان العربية مثل « النقيب والزلامي » والاسماء التركية هي الاكثر شيوعا ، ويوضع للناي في تركيا بالخصوص قطعة من العاج أو من قرن أحد الحيوانات في «تحت» العليا تعين على النفخ ، تجاوزناها في البلدان العربية .

وقد تولد عن الناي آلة اخرى تدعى لدى الفرس « سرناي » ولدى الاتراك « زورنا » . وتعرف في المشرق العربي « بالزمار » وفي ليبيا والجزائر والمغرب واسبانيا « بالغيطة » وفي تونس « بالزكرة » وهي في شكل اسطوانة من خشب اسفلها مخروط مجوف وفي رأسها قطعة صغيرة من قصب ينفخ فيها لاجداث صوت حاد ، وقد تمحضت هذه الآلة للموسيقى الشعبية وللموسيقى العسكرية ودخلت بها الجيوش العثمانية الى اواسط أوروبا حيث يتواصل عزفها في بلاد البلقان ، وتولدت عنها الآلة الاركسترالية (الهوبوا) . والآثار والكتب القديمة والاسلامية زاخرة بنقوش ورسوم هاتين الآلتين نورد منها رسما لعازف ناي جاء في مخطوطة لكتاب كشف الظنون من القرن الرابع عشر ميلادي من مصر محفوظة بمكتبة قصر طوب كابو سراي باسطنبول ، وقد برز الناي في مصر في أوائل القرن الحالي بواسطة عازف ممتاز الاستاذ « امين بزري » الذي له عدة تسجيل على اسطوانات وعازف آخر واكب اشهر المغنين وهو الاستاذ علي صالح وامتاز به في سوريا استاذنا الشيخ

عليه الدرويش الذي تعلمه في نطاق الطريقة المولوية على الاسعاذ التركي
 عزيز دده افندي (1835-1905) صاحب المؤلفات الشائعة في البلاد العربية منها
 «ساحي العشاق» - وقام الشيخ علي الدرويش ببحث هذه الآلة في العراق
 وفي تونس ومنها عمت بقية اقطار المغرب العربي .

طريقة صنع الناي

نبدأ أولاً بفتح عقد قصبة الناي وتوسيعها توسيعاً كاملاً ماعدا
 العقد العلوي فإنه يتم فتحها بنسبة النصف ، ثم نفتح الثقبة الخلفية في
 منتصف القصبة بالضبط . وبعد ذلك نقسم الجزء الاسفل منها على اربعة
 فنضع في نهاية الربع الاول ثقبه وفي بداية الربع الاخير ثقبه ثانية ثم نقسم
 ما بين الثقبين على ثلاثة اجزاء ونضع في منتهى كل جزء ثقبه ، وأخيراً
 نقسم ما بين الثقبين الفوقيتين والثقبين اسفليين لنضع بين كل منهما ثقبه
 مستعينين في ذلك بقطعة حديد مناسبة ينع تسخينها لتسهيل انجاز الثقب
 واحكام ضبط مواقعها ، ويحسن طلي الناي من الداخل بزيت اللوز -
 وهكذا نتجز صنع الناي حسب المثال الآتي . وقد يستلزم العزف الصحيح
 التنقيص من اسفل القصبة او من اعلاها وهذا مأناه ما قد يوجد من اختلاف
 جزئي في طول اجزائها التسعة .



آلات الايقاع

ان الايقاع في الموسيقى العربية يعتمد على آلات ذوات شكل اطاري
او اسطواني ، او على اواني من لوح او خزف او معدن يشد عليها جلد
حيوان ينقر عليه باليد والاصابع او بواسطة مضرايين خشبيين .

وقد كان ابرز ناقرى الايقاع هم اصحاب الدفوف وكان الكثيرون
منهم يتأبطون دفوفهم .

يلذكر المسعودي في مروج الذهب ان أول مخترع للدف هو « توبال
بن لامك » وذلك بعد ان أوجد الطبول ، ولما انتشرت وعرفت هذه
الآلة بين الناس اخذها العرب فكانوا كلما تغنوا « الهزج » وهو غناء
الجاهلية الدارج عندهم يومئذ يرقصون عليه ويمشون بالدفوف . وجاء
في اوائل السيوطي : ان أول من ضرب الدف في الاسلام « بنات النجار »
في المدينة المنورة حينما استقبلن رسول الله صلى الله عليه وسلم بالدفوف
بطهرين ويرتجنن :

نحن جوار من بني النجار يا جدا محمد من جار
وأول من غني به في المدينة المنورة النساء والصبيان وذلك لما كان اليوم
الذي دخل به رسول الله صلى الله عليه وسلم المدينة اضاء فيها كل شيء
وصعدت ذوات الخدور على الاجاجير « السطوح » عند قدومه يغنين :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

ومن ذلك الحين دخل الدف في التقاليد الفنية العربية واشتهر به
أبو عبد المنعم عيسى بن عبد الله الذائب الملقب « بطويس » الذي نشأ في
بيت السيدة أروى « أم الخليفة » سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه
فكان يصطحب في غنائه بالدف الذي كان لا يفارقه مخبأ في رداءه .

وروى الأصمعي أن رأى المطرب الشهير « حكما الوادي » حين مر
الخليفة العباسي « المهدي » إلى بيت المقدس وقد عارضه في الطريق وأخرج
دفه ونقر فيه وقد تقدم في السن وقال : أنا يا أمير المؤمنين القائل :

مضى تخرج المرو من فقد طال حبسها

فتسرع إليه الحرس ، فقال الخليفة (دعوه) ولما علم أنه حكم الوادي
واصله واحسن إليه .

وكان صاحب الدف الذي يسمى في مصر « الرق » وفي المغرب
العربي « الطار » هو رئيس الغناء التقليدي في الفرقة فهو الذي يختار
الموشحات أو النوبات ويتصرف في الانتقالات بين الموشح والذي يليه
وهو الذي يختبر المحيط الفني ويقرر اختصار ما يستوجب الاختصار .
وقد كان أشهر المغنين يرتبطون بنقر للدف لا يتخلون عنه وقد كان
ذلك شأن المطربة أم كلثوم مع « الرقاق » صديقنا المرحوم إبراهيم
عفيفي الذي كان رحمه الله يصلح خروجها عن الوزن دون أن يشعر به
أحد من السامعين .

وإذا كان « الرق » في المشرق يعتمد إبراز الوقت القوي بضربة
« الدم » والوقت الضعيف « التلك » الذي يستعمل للزخرفة الإيقاعية
فإن الطار ببلدان المغرب العربي والأندلس قديما يستعمل لبيان الوقت
القوي أيضا ولكن يعتمد فيما دون ذلك على زخارف تبرز بإدارة اليد
الحاملة للألة بطريقة ترن بها الصنوج النحاسية الموضوعة بجوانبها

نظن عجب في اداء الايقاع ولذا مكثت هذه الآلة تدرج في حجمها
للصغر من المشرق الى المغرب اذ ان ادارتها باليد تستلزم صغر الحجم
وخفة الوزن . وقد اشتهر من المختصين بهذه الآلة بتونس « احمد الوالي »
استاذ الجليل الذي كان يتباط طاره واحمد الطويلي استاذ الفنان خميس
الفرنان وعلي بن عرفة الذي شارك في الفرقة التونسية لمؤتمر الموسيقى
العربية بالقاهرة سنة 1932 والظاهر بدر الذي اختص بالنقر على الطريقة
المصرية حيث تتلمذ على الفنان المصري « احمد فاروز » .

وقد كان اشهر المغنين يضربون على الطار في حفلاتهم الخاصة
ومنهم الامتاذان محمد العشري وعلي الرياحي .

ويقال ان الشيخ الششتري المتوفي سنة 668هـ 1269م كان يستعمل
الطار في اذكاره الصوفية حتى اخذت هذه الآلة اسمه بالغلبة بحيث
يقال مثلا ان اذكار القادرية بتونس يرافقها الششتري والنغرات ١

والآلة التقليدية الثانية للايقاع هي المعروف بـ « النغرات » او « النغرات »
وهي عبارة عن طبلتين صغيرتين كل منهما مغطاة بجلد يختار في تونس
من جلد الجمل وتقع تسويتهم بحيث يرتفع صوت نقرة احدهما عن
نقوة الأخرى برباعية كاملة ومن ابرز ناقرى النغرات بتونس المرحومين
الصاديق الفرجاني الذي املى أوفر نصيب من التراث الموسيقي التونسي ،
وخميس العاتي الذي شارك في فرقة مؤتمر القاهرة ومحمد الزواوي
الذي واكب فرقة « المعهد الرشيدى » من يوم تأسيسه الى ان تولى
رحمه الله .

وتستعمل هذه الآلة ايضا في مذائع اغلب الطرق الصوفية بالمشرق
ومغرب ، ودخلت أوروبا عن طريق الاتدلس واصبحت تسمى نكار
NACAIRE . اما الآلة الايقاعية الثالثة للموسيقى العربية التقليدية

فهي « المرواس » وهي خاصة بمصاحبة الصوت الخاص بالجزيرة العربية بما فيها من مملكات وامارات .

وفي عصرنا الحالي اختلط الحابل بالنابل حيث ادمج في الفرق التقليدية آلات بعيدة عنها مثل « الدربوكة » او « الطبله » حسب تسمياتها في مختلف البلاد العربية رغم اختصاصها بالموسيقى الشعبية المصاحبة غالبا للرقص ، ومثل الدف الكبير المعروف « بالبندير » و « الدائرة » و « الزار » و « المزهر » وتستعمل في الفرق الصوفية كالعيساوية المغربية والعروسية التونسية والسلامية الليبية والرفاعية والقادرية من المشرق العربي .

ونختتم هذا البحث بقول احد الشعراء في مغن لطيف يملك بالدف (الرق) .

بروحى ورح الناس افدى متنيا بديع المحيا والملاحه والنطق
اقول له لما حوى الدف كفه اغشنا بقول منك يا مالك « الرق »

خاتمة

بلاحظ القارئ الكريم اننا حاولنا اتوسع في جمع المعلومات حول مقامات الموسيقى العربية ، وموسيقى لبلدان التي اتصلت بالحضارة الاسلامية ، وحول اشهر الآلات التي تعرف بها هذه المقامات واشهر الشخصيات التي خدمت التراث الموسيقي وساعدت على ابقائه حيا متداولاً عبر الاجيال .

وبكفي في نظرنا ان يعمل المربون على بث امهات المقامات بين الشبان سواء خلال التعليم العام أو في دور الثقافة والشباب اثناء التنشيط الموسيقي لنضمن ارضية كافية للحفاظ على شخصيتنا الثقافية في ميدان الموسيقى ، ولتتمكن من خلالها من اختيار النخبة التي تتوسع في الدراسة سواء بالمعاهد الموسيقية او لدى كليات العلوم الموسيقية Musicologie بالجامعات .

الامهات - وهذه الامهات هي : الراس - والماهور - والنهوند - والتكريز - والحجاز كار - والذيل - وراست الذيل ثم البياتي - والحجاز - والصبا - والكردى - والنوى - فالسيكاه - والهزام ثم الجهاركااه - والمزوم - والعجم عشرين .

ولنعود شبابنا على اداب السماع لنضمن التجاوب بين المنتج (مؤلف وملحن) والمؤدى (مغني وعازف) والسماع وبذلك يزدهر الفن ويرتقى الشعب في احاسيسه وذوقه .

وقد قسم الامام الغزالي (في الاحياء) آداب السماع الى - مراعاة الإيمان والمكان والاخوان ، ونقل قول الجنيد : ه السماع يحتاج

الى ثلاثة اشياء والا فلا تسمع ، الزمان والمكان والاخوان - ومعناه ان الاشتغال في وقت حضور طعام او خصام او صلاة او صارف من الصوارف مع اضطراب القلب لا فائدة فيه - ونلاحظ عكس ذلك في زماننا اذ اصبحنا نقتل الغرب في اقامة المآدب المصحوبة بالحفلات الموسيقية وترى فيها الفنان المسكين يبذل الجهد لمن هو مشغول عنه بالاكل (لمن تتجملين يا زوجة الاعمى) .

وفي خصوص المكان يسترسل الجنيد نقلا عن الغزالي بقوله : واما المكان فقد يكون شارعا مطروقا أو موضعا كربه الصورة أو فيه سبب يشغل القلب فيتجنب ذلك - وقد اصبحنا نعمل على اقامة الحفلات الموسيقية في الطريق العام تقليدا للغرب ، وقد كان لي صديق فرنسي الاستاذ « بيار أكلار » المتفقد العام للمعاهد الموسيقية الفرنسية ، لم يملك آلة حاكي ولا اسطوانة ويقول : ان السماع لا بد له من الاستعداد والتهيء ، بحيث لم يستمع للموسيقى الا في القاعة المخصصة لذلك وقد لبس البدلة المناسبة وتفرغ من كل الصوارف .

وفي خصوص الاخوان (اي السامعين) فيقول الجنيد : واما الاخوان فسيبه انه اذا حضر غير الجنس من منكر السماع مترهد الظاهر مغلس من لطائف القلوب كان مستقلا في المجلس واشتغل القلب به ، وكذلك اذا حضر متكبر من أهل الدنيا يحتاج الى مراقبته والى مراعاته ، أو متكلف متواجد من أهل التصوف يرائي بالوجد والرقص وتمزيق الثياب فكل ذلك مشوشات ، فترك السماع عند فقد هذه الشروط أولى .

وقد اصبحت الحفلات الموسيقية في اغلب اقطارنا العربية يغلب عليها التهريج والتصفير والتصفيق الذي قلدنا به الغرب في غير موطنه

بحيث تقطع به الاستماع الى قفلة الجملة لموسيقية التي تعتبر في الموسيقى العربية من ابرز مواطن التأثير - وهكذا اضعنا موطن الاستمتاع من السماع .

ويقول الجنيد ايضا (عن الغزالي) ان يكون (اي المستمع) مصغيا الى ما يقول القائل حاضر القلب قليل الالتفات الى الجوانب محترزا من النظر الى وجوه المستمعين وما يظهر عليهم من احوال الوجد الى ان يقول : محتفظا عن حركة تشوش على اصحابه قلوبهم بل يكون ساكن الظاهر هادىء الاطراف متحفظا عن التنحج والثاوب ، ويجلس مطرقا رأسه كجلوسه في فكر مستغرقا لقلبه متماسكا عن التصفيق والرقص وسائر الحركات على وجه التصنع والتكلف والمرّة ساكنا عن النطق في اثناء القول بكل ما عنه بد .

وفي هذا المجال ينقل الينا كتاب الاغاني ان المطربة « عزة الميلاء » كانت تقدم حفلة اسبوعية ربت بها الجمهور في القرن الاول للهجرة وقد ذكر المطرب « طويس » بان الحضور كانوا في الحفلة وكان على رؤوسهم الطير ، وقد كان لها عون يضرب كل مشوش بالعصا مثلما كان الشأن في مجلس أفلاطون باليونان .

وفي أوروبا توجدت جمعية اذاب السماع ينحصر دور مشتركها في الالتفات باحتقار الى كل مشوش في حفلات الموسيقى الكلاسيكية .

وقد احركنا من السميعين الذين عبر عنهم الامام الغزالي بالاخوان نوعين ممتازين - تنطبق على النوع الاول منهما الصفات التي اشترطها الجنيد والتي تعرض لها الغزالي في كتابه بحيث لا يصدر عن السامع الا بعض التأوهات او الائنات ، او شيء من الترنج - اما العصف الثاني

فهو يتميز بتلك الصفات مع زيادة التفاعل مع المطرب أو العازف بما تظهره ملامح وجه السامع وبعض حركات يديه وجسمه التي تتماشى مع ما يقوم به المؤدى من جمل مرتجلة . ومنهم من يتجاوز متابعة المؤدى الى توجيهه لما يرجوه منه وفي ذلك قمة التجاوب الروحي ، وبناء على ذلك قبل ان الارتجال الموسيقي يشترك في انتاجه المؤدى مع الحاضرين معه في العرض ، وقد كان ابرز شخصية من الصنف الاخير المرحوم شيخنا عبد الرحمان بن يوسف الذي كان اديبا وفنانا واستاذا مبرزا بجامعة الزيتونة المعمور وقد عين في الستينات رئيسا للجنة الاستماع بالاذاعة الوطنية التونسية .

وفي هذا المعنى يقول احمد بن حنبل في الاصبهاني :

حكم الغناء تسمع وملك ما للغناء مع الحديث نظام
او انني قاض قضيت قضية ان الحديث مع الغناء حرام

ويسعدني ان اختتم هذا الكتاب بتقديم جزيل الشكر الى هيئة المعهد الرشيدى على تفضلها بنشر هذا التأليف الذي ارجو ان يستفيد منه كل الشباب العربي ، وأن يكون احدي لبنات وحدة الثقافة العربية الاسلامية .

كما اقدم امتناني وعرفاني للأساتذة الاحياء وترحم على الاساتذة المتوفين الذين استفدت منهم في تكويني الفني والثقافي والله الموفق

والسلام

نصوص القطع الخنائية التقليدية التي
اعتمدنا عليها كشواهد للمقامات العربية
والتي سيأتي ترقبها بالنوطة الموسيقية

رقم 2 - موشح على مقام الراس وزنه عويس - (قديم)

مِنِّي مِنْ رُمْتُ قُرْبِهِ صَادَنِي بِالْمَقْلَبِ (أ)
قَدْ أَخَذَ عَقْلِي وَسَاةَ بِاحْمَرَارِ الْوَجْتِ
(لطالع)

وَمِلِحَ زَادَ عَجْبُهُ قَاتَلِي فِي الْحَالَتَيْنِ
(رجوع)

وِظْلَمْنِي مَنْ أَحَدَ بِالْجَفَا ظَلَمَ الْحُسْنَ
* * *

رقم 3 - موشح على مقام راس كردان - وزنه مربع شرفي (قديم)

حَيْرَ الْأَفْكَارِ بَدْرِي بَصْفَا خَدَّهِ الْأَسْبَلِ (أ)
مَنْ لَغَصَنَ الْبَانِ يَزْرِي بِالتَّنْثِي حِينَ يَمِيلُ
(لطالع)

سَيْدِي لَوْ كُنْتُ نِيلَدِي حَيْرْتُ مِنْ أَيْدِكَ عَلِيلُ
(رجوع)

فَاغْتَمَّ بِاللَّهِ أَجْرِي وَأَصْطَفَيْتُ فَعَلَ الْجَمِيلُ
* * *

(أ) يجرى البيتان الأولان والرجوع على الحن وأحد ، ويغني قربه وسد
وعجبه وخدو ؟

رقم 4 - تحميلية في مقام الوزناك (بدون كلمات) وهي قطعة موسيقية يتناوب فيها العازفون لمختلف الآلات على الارتجال على وزن الوحدة وتختل ذلك جمل موسيقية مضبوطة تؤديها الفرقة .

* * *

رقم 6 - موشع على مقام راست نيروز وزنه نوخت (قديم)

يَا هِلَالًا غَابَ عَنِّي وَاحْتَجَبَ (1)
وَهَجَرَنِي لَا لِيَذْئِبَ أَوْ سَهَبَ
(الطالع)

فِي الْهَوَى مَا نَالَنِي غَيْرُ التَّعَبِ
(الرجوع)

وَانْقَضَى الْمُنِيرُ وَمَا نَلْتُ الْأَرْبَ

رقم 1 - زجل على مقام محير العراق وزنه مدور حوزي (نونسي جزائري)
قديم

حَرَمْتُ بِكَ نُعَاسِي يَا مَوْلَاتِ الرِّيَامِ
وَبُخْتُ بِكَ لِنَاسِي وَصِرْتُ لَكَ غُلَامِ
صَارَ نَدِيمِي كَأْسِي عَيْشِي بِلَا طَعَامِ
الْوَحْشُ (2) جَارُ عَلِي وَزَمَانِي فِي الْغِفَارِ

(1) يجرى البيتان على لحن واحد

(2) المقصود وحشه الفراق

حِينَ تَعْتَفِرُ الْعَشِيَّةَ نِيْخَوْحُشُ الدَّيَّارِ
يَا رَبِّي تَوْبَ عَلَيَّ وَأَبْعِدْ عَنِّي الْغَيَارَ

* * *

رغم ٩ - درج من نوبة الماية التونسية (قديم)

يَا أَمْلَحُ النَّاسِ يَا طَلْعَ الْبَدْرِ يَا رَاحَافِي الْكَاسِ يَا نَفْعَةَ الْخَمْرِ (١)
زَادَنِي وَسَوَّاسَ خَدُّكَ الْجُمْرِي
(الطالع)

أَعْطِفْ وَجْدُ بِالْحَقِيقِ وَأَرْحَمْ مُضْنَى بِعَثَقَلِ

* * *

رغم ١١ - موشح على مقام دلنشين وزنه اقصاق (قديم)

صَاحِرْ خَبَّرْ قَاتِرَ الْأَجْفَاءِ عَنْ وَجْدِي (٢)
حَيْثُ أَجْرَى دَمْعَةُ الْهَجْرَانِ بِالْعَدِّ
(الطالع)

يَا لَيْتَ لَا ، جُعِلَ الْقَلِي ، وَلَقَدْ صُلِيَ قَلْبِي بِوَقْدِي

(١) تجرى الأشطر الثلاثة على لحن واحد كما يتفق الصلر والعجز
من الطالع فيمز اللحن

(٢) يجرى البيتان على لحن واحد وفي الطالع ارتجال المغنى على كلمة
امان تتخلله جمل من مقام الصبا هي الحسبي تؤديها المجموعة العصرية
على نفس الكلمة

رقم 13 - موشع على مقام راست الذيل وزنه سماعي لقيط وهو ما يقابل الواست (من تونس). تلحين أحمد الرافي

أُطْلَتَ الهَجْرَ يا بَدْرِي على من زَادَ في الأَشْوَاقِ (1)
بَسْمِ اللَّحْظِ كَمْ تَرْمِي وَكَمْ تُحْطِ أَكْبَدَ العِشَاقِ
يَجَالِي أَنْتَ لَوْ تَدْرِي وَمَا قَدْ حَلَّ بِالمُتَشَاقِ
(طالع)

فَزُرْنِي وَاغْنِمِ أَجْرِي فَأَنْتَ بَاقِي عَلَى أَخْلَاقِي
أَنْتَ لَوْ زُرْتَنِي قُلْتُ حَلَّ الهَمَّا (2)
وفاضت بالدموع امافي (3)

رقم 14 - زجل أندلسي على مقام راست الذيل الذي ترفع فيه الدرجة الرابعة أحيانا (فا) يقول الرواة انه انتج قبيل طرد العرب من الاندلس حينما كانوا تحت اضطهاد الاسبان - وزنه « بطايحي » .

أَهْ عَالِي مَافَاتُ نَارِي لَهَا وَقُودُ
مَبْهَاتُ هِنَهَاتُ زَمَنُ مَضَى يَعُودُ
المقطع الاول في مقام راست الذيل

مَبْهَاتُ يَرْجَعُ زَمَانُنَا إِلَيْنَا (4)

- (1) تجرى الايات الثلاثة على لحن واحد
- (2) يجرى هذا البيت على وزن المجرد ذى الخمس وحدات مثل قعيله (فاعلن)
- (3) يجرى على لحن اعجاز الايات
- (4) تنفق الطوائع في اللحن وتجري الايات الثلاثة من كل مقطع على لحن واحد

وَالْبَدْرُ يَنْطَعُ مِنْ أَفْقِهِ مُبَيَّنًا
وَالْقَمَلُ يُجَنِّحُ كَمَا مَضَى عَلَيْنَا
(طالع)

وَتَطْلُبُ الْأَوْقَاتُ وَتَكْمِدُ الْحُسُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ
المقطع الثاني : « في مقام الاصبين »

فَقَدْ الْجَايِبُ قَدْ زَادَنِي لَهَيْبُ
أَمِيتُ تَاعِبُ مُلَازِمَ النَّحِيبِ
جَرَتْ غَرَائِبُ الْأَسْدُ صَارَ ذَيْبُ
(طالع)

وَالشَّعْلُ نَادَاتُ وَأَطْرَدَتِ الْأُسُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ
المقطع الثالث : « في مقام المزموم »

نَلْزَمُ بَعَثَنِي وَتَكْفِي بِنَفْسِي
وَتَخْفِي مِثْرِي لَمْ تُودِعْ لَأَنْفِي
وَأَنْ ضَاقَ صَدْرِي نَشَكِي لِقَبْرِ مَنْفِي
(طالع)

بِنَشَكِي لَهُ اللَّوْعَاتُ مِنْ دُونِهِمْ جُحُودُ
هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ زَمَنٌ مَضَى يَعُودُ

رقم 15 اسماعي ماهور (خال من الكللات) من تأليف نيكولاكي وهو قطعة موسيقية تركية متركبة من ثلاث خانات يتخللها تسليم على وزن السماعي ثقيل تليها خانة رابعة على وزن الفارج يرجع بعدها للتسليم .

رقم 17 - موشح على مقام نهاوند وزنه سماعي ثقيل شعره قديم وينسب تلحينه لسليم المصري

لَمَّا بَدَأَ يَتَنَتَّنِي حَبِّي جَمَالُهُ فَنَنَّا (1)
أَوْمًا بِلَحْظِهِ أَسْرَتَا غُصْنُ انْشَى حِينَ مَال
(طالع)

وَعَنَدِي وَيَا حَيْرَتِي مَالِي رَجِمُ شَكْوَتِي
(رجوع)

فِي الْحُبِّ مِنْ لَوْعَتِي إِلَّا مَلِيكَ الْجَمَال (2)

رقم 21 - موشح على مقام نواثر وزنه نوخت سجله الشيخ الصفطي على مقام الحجاز كار ووضبه صالح المهدي على مقام النواثر

يَا غَزَالًا زَانَ عَيْنَيْهِ الْكَحْلُ لِي غَرَامٌ فِي فَوَادِي مِنْكَ حَلْ (1)
إِنْ تَزُرْنِي أَوْ تَغِيبْ عَنْ أَعْيُنِي كَمْ بَدَا نَجْمٌ وَنَجْمٌ قَدْ أَقْلُ

رقم 23 - موشح على مقام التكريز وزنه نوخت اصله قديم على مقام العجم ووضبه الشيخ سيد درويش على مقام التكريز

(1) بجري البيتان على لحن واحد

(2) تجرى اسادة الرجوع على لحن عجز البيت

اجتمعوا بالقُرْبِ شَمْلِي وَأَسْمُولِي بالتلاقِ (1)
وَصِلُوا بالودِّ حَبْلِي فَالْتَوَى مَرَّ الْمَذَاقِ

رقم 25 موشح على مقام حجاز كار وزنه سماعي ثقيل (قديم)

مَرَّ التَّجَنِّي بِدَيْعِ الْمُحَيَّا حَلَوِ التَّشْنِي أُدِرِّي الحُمَيَّا (1)
لَا لَنَا عَنِّي دَلَالًا وَهَبًا فَالْعَشَقُ فَنِّي وَأَيْنَ الثَّرَبَا
(طالع)

حَسْبِي غَرَامِي وَتِيرَانُ وَجْدِي
وَالدَّمْعُ هَامِي وَمَا كَانَ يُجْدِي
(رجوع)

فَانْتَحَ بِقُرْبِي وَقُلْ هَاكَ خَدِّي
ثُمَّ ادْنُ مِنِّي وَكُنْ لِي نَجِيًّا

رقم 27 موشح على مقام زنكولاه وزنه شبر نصه قديم وتلحينه لصالح المهدي

جَعَلَنِي غَرَامِي لِعَشْقِهِ (2) مَثَلُ (3)
وَزَادَ بِي هِيَامِي وَكَيْفَ الْعَمَلُ

(1) يجرى البيتان والرجوع على لحن واحد

(2) تقرأ لعشقه

(3) يجرى هذا المقطع مع الرجوع في لحن واحد

وَكَاَنَ لِي مُؤْنِسٌ وَعَشِي رَحْلٌ
(طالع)

يُحِبُّ الْيَمَرَ وَيَقْبِرُ الْوَتِيرَ
وَشَرِبَ الْمَدَامَةَ فِي ضَوْءِ الْقَمَرِ
(رجوع)

هَجَرْتَنِي حَبِيبِي وَلَا ذَنْبَ لِي
وَزَادَ فِي لَهْيِي وَلَا رَقَ لِي
نَادَيْتُ يَا طَبِيبِي بِحَالِهِ رِقَ لِي

رقم 29 و 30 جزأ من شعاعي حجاز كار كردي (بلون كلمات)

رقم 32 موشح على مقام بياتي وزنه نوخت هندي (قديم)

يَا مُخْجَلِ الْأَفْئَارِ بِالْحُسْنِ وَالْأَنْوَارِ (1)
إِلَى مَتَى الْأَعْدَارُ قَلْبِي اشْتَغَلْ بِالنَّارِ

* * *

تَغْرَكَ شَاهِي حَالِي فِي النَّثْمِ يَحْلَالِي (1)
عَطْنَا عَلَى حَالِي وَرَاعَ جِوَارَ الْجَارِ

* * *

رقم 33 - موشح على مقام المحير وزنه اقصاق (قديم)

بَعْدُ احْبَابِي كَنَايَ أَرْقَا عَزَّ عَجْرِي وَكَلِمٌ طُولُ الْبَقَا (2)

(1) يجرى المقطعان على لحن واحد

(2) تجرى الابيات الثلاثة على لحن واحد

كُنْتُ فِي الْحَيِّ وَكَانُوا جَبَرَتِي فَافْتَرَقْنَا وَالْهَوَى مَا افْتَرَقَا
الْمَسِي قَرْبَنَهُ يُبْعِدُنِي هَكَذَا الدُّنْيَا نَعِيمٌ وَشَقَا

والهم 34 - موشح على مقام عشاق تركي وزنه دارج او يورك سماعي (قديم)

خُصْنُ يَكُنْ جَيِّئُهُ بَدْرُ تَفْسَرُهُ جَوْهَرُ (1)
طال مِنْهُ الْبِعَادُ وَالْهَجْرُ أَيْنَ مَنْ يَصْغِرُ
فَلْيَبِي الْمَا وَقَلْبُهُ الضَّخْرُ يَا رِفَاقُ اعْذِرُوا
وَأَفْهَمُوا قَصَّتِي وَمَا الْأَمْرُ اِسْفَعُوا نُوْجَرُوا

* * *

والهم 35 - شغل على مقام حسيني عجم وزنه مربع تولي (2)

رَفَقَا مَلِكُ الْحُسَيْنِ حَبَّكَ فِي الصَّبِّ نَحْكَمُ (3)
اخْفَيْتُ الْحُبَّ وَلَكِنْ الدَّمْعُ عَنْ خَدَيِ بَتْرَجِمُ
يَا سَيِّدَ الْغِزْلَانِ وَأَصِلْ عَيْدَكَ وَأَرْجَمِ
(الطالع)

أَرْحَمُ دَنِقْ يَا فِي الْهَوَى حَلِيفَا
فِي الْحُبِّ وَالْعَشْقِ مَصِيفَا

- (1) كُتِبَتْ جَمِيعُ الْاَيَّاتِ فِي الْلَحْنِ
- (2) الشَّغْلُ هُوَ كَلِمَاتُ عَرَبِيَّةٍ وَضَعَتْ عَلَى لَحْنٍ تَرْكِي
- (3) لَجَرَى الْاَيَّاتِ الثَّلَاثَةِ عَلَى لَحْنٍ وَاحِدٍ - كَمَا يَشْتَرِكُ الشُّطْرَانُ الْاَوَّلَانِ مِنَ الطَّالِعِ فِي الْلَحْنِ بَيْنَمَا يَشْتَرِكُ الشُّطْرُ الثَّلَاثُ مِنْهُ مَعَ اعْجَازِ الْاَيَّاتِ فِي الْلَحْنِ اَيْضًا

رقم 36 - موشع في مقام الحسين (حسين اصل) وزنه مربع (تونس) (قديم)

يَا صَبَّاحَ الْأَسْحَارِ قُلِّبِي كَيْفَ حَالِ الْبَانِ مِنْ بَعْدِي (1)
عَيْدَ لِي عَنْهُمْ حَدِيثًا لِأَنْتِي هَيْتُ مِنْ وَجْدِي

رقم 37 - موشع في مقام العجم وزنه نوخت (قديم) سبق نشر كلماته
شاهدا على مقام التكرير

اجتمعوا بالقرب شملي واسمحولي بالتلاق (1)
وهلوا بالود حلي فالتوى مر الذاق

رقم 38 دخول براول على مقام الحسين صبا (قديم) من تونس

أَقْبَلَ الْبَدْرُ فِي الصَّبَاحِ - وَلَعَيْنِ الشَّجَى ظَهَرَ - كَوْكَبُ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ (2)
مَلَّ عَقْلِي مَعَهُ وَرَاحَ - مَنِيتِي بَغْيَةُ النَّظَرِ - قَدْ تَوَكَّ حَالَتِي هَيْبَرُ
(طالع)

غَضِبُ عَيْنِهِ قَدْ أَبَاحَ - قِتْلَةُ الصَّبِّ وَاشْتَهَرُ - رُمْتُ وَصَلُّوْ أَبَا وَقَرَّ
(رجوع)

يَا خَلِيلِي وَهَلْ جَنَاحَ - عَلَى الَّذِي هَامَ بِالْحَوْرَ - أَنْتَ لَا تَعْرِفُ الْخَبَرَ
مَلَّ عَقْلِي مَعَهُ وَرَاحَ - مَنِيتِي مَتَعَةُ النَّظَرِ - لَمْ يَنْلُ غَيْرُ مَنْ صَبَرُ

* * *

رقم 39 - جانب من بشرف فيرز من التراث التونسي

(1) يجرى البيتان على لحن واحد

(2) تجرى جميع الابيات والرجوع على لحن واحد

رقم 41 - موشح على مقام الشورى وزنه عويص (قديم)

جَبِيْ دَعَانِيْ لِلْوَصَالِ مِنْ بَعْدِ ذُلِّيْ وَالْهَوَانِ (1)
الْوَصْلُ يَحُلُّوْا لَا كَلَامَ وَالْحُرَّ بَأْيُ اِنْ يَهَانَ

رقم 42 - موشح على مقام الكردى وزنه دارج او يرك سماعي (قديم مصري)

يَا بِهِجَّةَ الرُّوحِ جُدْ لِيْ بِالْوَصَالِ
الْفُؤَادَ مَجْرُوحَ وَلَا لَهُ احْتِمَالِ

(المقطع الثاني)

الزَّفَايْ تَهْجُرْنِيْ وَأَنَا قَلْبِيْ يَهْوَاكَ (2)
حَبْلُكَ جَنْتَنِيْ لَانْعَمَ بِالْوَصَالِ

رقم 44 - موشح على مقام الحجاز وزنه سماعي ثقيل كلمات النسخ
سالم بن حميدة - الحان صالح المهدي

يَا لَ قَلْبِيْ - ذَا بَ لُبِّيْ - مَنْ لِقُرْبِيْ
مِنْ مَلَائِكَةٍ فَازَ مِنِّيْ بِالْحَشَا ظَلَّ يُوْحِيْ لِفُؤَادِيْ مَا يَشَا

(المقطع الثاني)

فِيْ هُبَامِيْ - فِيْ سَقَامِيْ - فِيْ ظَلَامِيْ (2)
ضَاءَ لِيْ فِي الْاَفَقِ مِنْ سَجْفِ الدَّجَى بِاسْمٍ مِنْ نَغْرِ بَرْقٍ أَجْهَشَا

(1) يعزى البيتان على لحن واحد

(2) تجزى المقطوعات على لحن واحد

(الطالع)

فِي رِيَاضٍ - مِنْ غِيَاضٍ - فِي أَمْعَانٍ -
زُرْتُ رَوْضَ الزَّهْرِ حَيَاةَ الْحَيَاةِ فَاحْتَاهُ الزَّهْرُ رَاحًا فَانْتَشَى
(ختم)

يَا لَ زَهْرٍ - ضَمَّ بِدْرِي - لَسْتُ أَذْرِي (1)
فِي سَمَاءٍ أَنْتَ أَمَ بِدْرُ السَّمَاءِ قَدْ تَدَلَّى فَاعْتَلَى مِنْكَ الْحَشَا
رقم 45 - موشع في مقام الشاهناز وزنه نوخت من تلحين احمد الوافي

يَا لَ قَوْمِي ضَيَّعُونِي وَرَأَوْا قَلْبِي مُبَاحًا (2)
لِلْمَنَائِيَا أَسْلَمُونِي عِنْدَمَا سَلُّوا الصَّفْحَا
صِرْتُ لَهَا تَرْكُونِي أَمَلًا الدُّنْيَا نَوَاحَا
(الطالع)

ضَيَّعُونِي بِبَدِيلٍ مَا بِهِ بَعْضُ الْجَمَالِ
(الرجوع)

وَلَهُمْ كَمْ مِنْ قَتِيلٍ بِلِحَاطٍ كَالنَّبَالِ

رقم 47 بطايحي من نوبة الرمل من التراث الاندلسي بتونس
شمسُ العَشِيَةِ أَسْفَرَتْ - بَيْنَ الْوَرَقِ - فِي دَوَّحَاتِ الْبُسْتَانِ (3)
أَشْ يَعْمَلُ الْعَصْبُ الْمَتِيمُ - مِنْ عَشَقٍ - بَيْنَ الْمَلَاخِ سُلْطَانِ

- (1) يجرى لحن الختم على وزن دور هندي
- (2) تجرى الابيات والرجوع على لحن واحد
- (3) تجرى جميع الابيات على لحن واحد ولم نغز على لحن الطالع والرجوع

بِعَبْرٍ عَلَى يَظْفَرٍ بَوَّصَلُو - وَ الْعَبْرَاقُ - وَنَمِيسِي هَنْبِي مَطْمَانُ
(طالع)

وَبِجْنِي مِنْ ذَاكَ الشَّحُوبِ وَرَدَ الزَّوَالِ الْأَحْمَرِ
(رجوع)

إِنْ قَدَّرَ الرَّحْمَنُ نَتُوبًا مِنَ الذَّنُوبِ اللَّهُ تَعَالَى مُقَدَّرُ
رقم 48 أغنية تونسية من نوع « لفوندو » تقرب الى درجة الفن الظاهدي
ينطبق عليها مقام المجنية وزنها « مخمس »

مَانِي سِيدِكْ وَالْيَوْمَ بِاشْوَاشَانَهُ رُوحِي بِهْدِكْ (1)
يَا شُوشَانَهُ أَشْ خَبِيرْتِ لِلْأَكْ عَلْ مَلْفَانَا
يَا عَلْجَبَنَةً أَشْ خَبِيرْتِ لِلْأَكْ عَالْ سَهْرِيْنَهُ
يَا مَتَكَايَا أَشْ خَبِيرْتِ لِلْأَكْ عَلْ مَلْفَانَا

رقم 50 - موشح على مقام الصبا وزنه صاعى ثقيل (قديم)

عِيدُ أَكْبَرُ يَوْمَ تَرْزُونِي يَا رَشَادَ حُلُو الشِّيمِ (2)
غَنَجُ لِحْظُهُ قَدْ سَبَانِي حَاجِبُهُ خَطَّ الْقَلَمِ
(الصالح)

سَاعِدُونِي يَا رَفَاقِي قَدْ صَبَحَ جَسِي قَدَمِ
(الرجوع)

قَلَّ صَبْرِي مَا احْتِيَالِي مَكْدَا رَبِّي حَكَمِ

- (1) تجري جميع الابيات على لحن واحد
- (2) تغنى صدور الابيات والطالع مرة ثانية مع البداية من الكلمة الاخيرة
مثل (يوم تزرني عيد اكبر) ويجرى البشان والرجوع على لحن واحد

رقم 52 - بطايحي نوبة السبكاہ (اندلسي قديم من تونس)
بالرب الذي فرج على أبوب وشر بالهنا يوسف مع يعقوب (1)
إجمع يا مولاي شملی مع احبوب

(طالع)

لأنني فنيث ١١ بالهجر منيت والقلب يوصلني بنارو
(رجوع)

هذآك هو جزآء من يسوح للناس باسراؤ

رقم 54 - موشع على مقام الهزام وزنه نوخت (قديم)
قد حركت يدي النسيم خضر القصبون الميس (2)
فانهض وبادر يا نديم إلى رياض السندس

(طالع)

واسقنيها صرنا قديم بكرآ حياة الأنفس
(رجوع)

والشوق في قلبي مقيم بحكي شهاب القبس
رقم 56 موشع على مقام راحة الارواح وزنه سماعي ثقیل (مصري قديم)
يا نحيف القوام الشجافي حرام (3)

-
- (1) تجرى جميع الاشطر والرجوع على لحن واحد
 - (2) يجرى البیتان والرجوع على لحن واحد
 - (3) تجرى جميع المقاطع على لحن واحد

إملاً كَأْسَ الْمُدَامِ وَأَسْقِنِي بِبَيْدِكَ
لِيَبْدِيَ مِن لَّدُنْكَ
كُلَّ رُوحٍ وَرَاحٍ فِي جَمَالِكَ مَبَاحٍ
أَنْتَ سَيِّدُ الْمَلَاحِ اللَّهُ يَزِيدُكَ
وَيَكْمِدُ حَسُودَكَ
الْمُلُوكِ وَالْجُنُودِ فِي جَمَالِكَ شُهُودُ
وَأَقْدَامُ مَا فِي الْوُجُودِ إِلَّا مَنْ يُرِيدُكَ
وَيَهْوَى خُدُودَكَ

رقم 58 - موشح على مقام العراق (الشرقي) وزنه مربع شرقي (حلي) قديم

جَلْ مِنْ أَنْشَى جَمَالَكَ فَتَّةٌ لِلنَّاطِرِينَ (1)
وَتَحْتَمُ بِالْمُسْكِ خَالَكَ فَوْقَ خُدَيْدِ الْيَاسَمِينِ
(طالع)

يَا عَبِيدَ اللَّهِ يَا مَنْ مَنْظَرُكَ يَشْفِي الْعَلِيلَ
(رجوع)

جُدْ وَأَبْلَغْنِي وَصَالَكَ وَاشْفِ ذَا الدَّاءِ الْكَمِينِ

رقم 60 - موشح على مقام البسته نكار وزنه اقصادق تأليفه قديم لحنه صالح

المهدي للمطرب المصري المرحوم الشيخ امين حسنين سالم .

سَلَّمَ الْأَمْرَ لِلْقَضَاءِ فَهُوَ لِلنَّفْسِ اقْفَعْ (1)
وَاعْتَمِمْ حِينَ أَقْبَلَ وَجْهَهُ تَدْرِي قَهْلُ

(1) يتخذ البيتان والرجوع في اللاحق

(طالع)

لَا تَقُلْ بِالْهُمُومِ لَا لَا وَلَا لَا وَلَا

(رجوع)

كُلْ مَا قَاتَ وَانْقَصَى لَيْسَ بِالْحَزَنِ يَرْجِعُ

رقم 62 - موشع على مقام اللامي وزنه اقصاد نظم الاستاذ العراقي كاظم العاشور تلحين صالح المهدي

أَعْطَيْتَنِي مِنْ رِضَاكَ مَا يَطِيبُ (1)
وَأَمْلَيْتَنِي مِنْ لَمَالٍ يَا حَبِيبُ
فَالِهَتَا فِي هَوَاكَ وَاللَّهِيبُ

عَلَّيْنِي الْوَدِيعُ الْفُتَى تَعْنَى
هُوَ لَحْنِي الْبَدِيعُ لَوْ تَعْنَى
بِخَيْرُهُ كَالرَّيْعِ لَيْسَ يَفْتَى

(طالع)

وَاشْتِاقِي إِلَيْكَ يَا رَجَائِسِي
كَتَلَطَى وَجَنَّتِكَ فِي دِمَائِي
مَوْزِدِي مِنْ يَدَيْكَ وَأَرْثِي

رقم 64 - موشع على مقام جهارگاه نظمه اندلسي قديم لحنه صالح المهدي
على وزن سماعي ثقیل (المطرب صباح فخري)

بِاسْمِ عَيْنِ لَالِ تَاسِمِ عَنْ عِطْرِ (3)

- (1) يجرى المقطعان الاولان على لحن واحد
- (2) يجرى البيت الاخير من الطالع على لحن البيت الاخير من المقطع الاول
- (3) يجرى المقطعان والرجوع على لحن واحد

نَافِرٌ كَالْفَزَالِ مَافِرٌ كَالْبَدْرِ

* * *

بِاخِيلٍ بِالْوَصَالِ سَامِعٌ بِالْهَجْرِ

لِي أَبْقَى الْخَبَالَ حِينَ أَفْنَى مَهْرِي

(طالع)

أَيَّ ظَنِّي رَيْبًا لِي فِيهِ أَرْبُ

(رجوع)

رَيْبُهُ بِالْفَرْبِ وَاللَّمَى كَالْفَرْبِ

بَالَهُ مِنْ حَبِيبٍ بِاسِمٍ عَنْ حَبِ

رقم 66 - موشع على مقام عجم عشيران وزنه مسمودي لأليف احمد

نهر الدين لحنه صالح المهدي للطرب المرحوم محمد العلوحي

قَاضِي الْعُشَاقَ هَذَا قَاتِلِي فَأَحْكُمْ عَلَيْهِ (1)

وَإِذَا رُمْتُمْ شُهُودًا ذَا دَمِي فِي وَجْهِهِ

رقم 68 - بطايحي من نوبة الرصد : كناوى او عبيدى من التراث الاندلسي

بقولس

بَا حَبِي مَالِكَ - غَيَّرْتَنِي حَالِكَ - فِعْلِكَ يَبْقَالِكَ (2)

(طالع)

قَدَّلْ بَا بَدْرِي بَا كَامِل الْأَوْصَافِ

تَهْوَاكَ مِنْ صُغْرِي وَأَنْتَ بِذَلِكَ تُعْرَافُ

(1) بجوى البشان على لحن واحد

(2) تتحد جميع الاقطار في الحز وكذا بيتا الطالع

قم 70 بطايحي نوبة الليل من التراث الاندلسي (من تونس) من شعر
ابراهيم بن سهل الأشبيلي المتوفى سنة 649هـ 1251م

لِيَالِي السُّعُود تَرَى هَلْ تَعُودُ وَبُجُوعٌ شَمْلِي كَمَلْكَ الْعُهُودُ
وَنَجْنِي الْوُرُودُ ، وَرُودُ الْخُلُودُ وَيَكْمُلُ بِهِدَا فَهَذَا مُرَادِي

* * *

بِحَقِّ عَشَايَا كَمَا أَنْتَ تَدْرِي وَحَقِّ لِيَالِي كَمَا أَنْتَ تَعْلَمُ (1)
بِمَا فِي فَوَادِي وَصَمِيمِ صَلَرِي وَمَا أَنْتَ تَقْرَأُ وَمَا أَنْتَ تَقْنَمُ
لِنَعْمَ بِزُورَةِ بِلَهِ يَا بَدْرِي وَهَبْ لِي قَبِيلَهُ مِنْ فَيْكٍ وَكَارْحَمِ
(طالع)

مَنْ يَرْحَمُ قَتِيلًا مُحِبًّا ذَلِيلًا (2)
وَيُطْفِئِي جِمَارًا ذَكَتْ فِي فَوَادِي

رقم 72 بربول نوبة العراق من التراث الاندلسي بتونس
يَا عَاشِقَيْنِ ، بَعْدُ الْحَبِيبُ قَدْ زَادَنِي عِشْقًا (3)
اعْمَلْ عَلَى غِيضِ الرَّقِيبِ فَعَلُّو مَعِيَ يَلْقَى
مَالِي سِوَى بَدْرِ رَبِيبِ مَخْلُوقٌ مِنْ الرَّقِيبِ
الْقَدْ كَالْغُصْنِ الرُّطِيبِ فِي حُبِّهِ نَشَقَى
(طالع)

صَاحِبِ الْوَجْهِ الْجَمِيلِ مُنْطَلِقَانِ فِي الْغَزَلَانِ
(رجوع)

وَقُلْ لَهُ جَيْتِكَ دَخِيلُ - يَا قَدْ غُصْنُ الْبَانِ - يَا نَاعِيسَ الْأَجْفَانِ

- (1) تشترك جميع الايات في التلحين
- (2) يشترك الطالع مع البيتين الاولين في التلحين
- (3) تَجْرَى جميع الايات والرجوع على لحن واحد

رقم 74 برول نوبة النوى من التراث الاندلسي بتونس

لَقَدْ نَقَلَهَا سَامَانُ رَوَاهَا الْخَلِيفَةُ وَجَعْفَرُ (١)
وَهَامَانَ وَقَامَانَ وَتُعَمَانَ وَكُسرَى وَقِصْرُ
وَقَرَعُونَ وَقَارُونَ وَمُلُوكُ سَبَا وَحِمِيرُ
(طالع)

حَتَّى الْمَلِكُ أَنْوَ شَرَوَانَ وَصَاحِبُ حَلْبُ وَالْعَيْنِ
تَبَاهُو بِهَا فِي الْأَزْمَانِ فَيَا عَاذُلِي خَلْبِي

رقم 76 بطابحي نوبة الاصبهان من التراث الاندلسي بتونس

جَمِي فَانِي مِنْ مَوَاكٍ وَغَرَامِي فِيكَ يَزِيدُ (١)
رَأْنِي مَا نَعَشِقُ سِوَاكَ يَا هَلَالُ فِي كُلِّ عَيْدٍ
طَاشَ عَقْلِي حِينَ رَأَاكَ هَلْ قُلُوبُكَ مِنْ حَدِيدٍ
(طالع)

رَوْرَهُ يَا صَوْتَ الْهَزَلِ يَا عُمُونَ التَّرْجَسِ
(رجوع)

يَا خُدُودَ الْجَلَنَارِ تَحْتَ سَالِفِ نَاقِسِ

رقم 78 — دخول براول على مقام المزموم يروى قصة عاشق على حروف
الهجاء ، (قديم من تونس) مطرز بموشع على نفس الوزن

(١) تجرى جميع الابهات والرجوع على لحن واحد

أَيْفُ يَا سُلْطَانِي الْهَجْرَانِ كَوَانِي

بَاءٌ بُلَيْتُ بِنَظَرِهِ تَاءٌ ، تِهْ يَا نَجْمَ الزُّهْرَا
تَاءٌ ، ثَلَاثُهُ فِي حَضْرَةِ جِيمٌ ، جَرَّعْنِي سُلْطَانِي
وَالْهَجْرَانِ كَوَانِي

تطريز

يَا عَذْلِي بِاللَّهِ دَعْنِي أَرْدُ عَشَقَا
إِذَا أَثُوبُ لِلَّهِ عِشْقِي لَنْ يَبْقَى
(رجوع)

حَاءٌ ، حَالِي ظَاهِرٌ لِلنَّاسِ خَاءٌ ، خَلْفُ قَلْبِي وَسَوَاسِ
دَالٌ ، دُرْهَا يَا ابْنَ عَبَّاسٍ ذَالٌ ، ذُلِّي بَيْنَ أَقْرَانِي
وَالْهَجْرَانِ كَوَانِي

رقم 79 - موشح من بسط نوبة عراق عجم من التراث الأندلسي بالمغرب
يَا نَسِيمَ الرُّوضِ خَبَّرَ الرِّشَا لَا يَزِدْنِي الْوَرْدُ إِلَّا عَطَشًا (1)
لِي حَبِيبٌ حُبُّهُ حَشْوُ الْحَشَا إِنْ يَشَا يَمْشِي عَلَى خَدَيَّ مَشَا
(طالع)

قَوْلُهُ قَوْلِي وَقَوْلِي قَوْلُهُ إِنْ يَشَا شِفْتُ وَإِنْ شَتَّ يَشَا

(1) يجر البيتان والرجوع على لحن واحد .

(رجوع)

رُوحُهُ رُوحِي وَرُوحِي رُوحُهُ إِنْ عَاشَ عَفْتُ وَإِنْ عَفْتُ عَاشَ

رقم 90 - موشح من مقام (الحسيني عشرين) وزنه مخمس :

رَأَيْتُ الرِّيَاضَ وَقَدْ لَبَسَ ثَوْبًا جَدِيدًا مِنْ نَوَارِ (1)
حُلَّتْهُ بِنَفْسِي وَأَمْسَ أَحْبَبْتُ مَعَ الْجُلُنَارِ
إِذَا لَشِمُوا الْأَنْفَاسَ نَقُولُ مَكَتُ وَأَعْطَارُ

رقم 91 - بته (اغنية عراقية) على مقام المثنوي (حجاز) وزنها سكنين مخمسين

مَنْنِ اجَانِيْ اِهْوَايْ وَعَيْنِيْ هُوَايِ وَبَابُهُ هُوَايِ شَدَّاهُ عَلَيْهِ (2)
مَا جَانِيْ الْيَوْمَ وَعَيْنِيْ الْيَوْمَ وَبَابُهُ الْيَوْمَ مَا كَطَعُ بِهِ

* * *

(1) تجرى جميع الأبيات على لحن واحد

(2) يجرى البيتان على لحن واحد

جدول المقامات الموسيقية العربية

اسم المقام	ارتكازه	عقوده أو جناسه		خاصيته	شاهاده	منطقته
		صعوداً	نزولاً			
1 - الراس	دو	راست على دو صول ودو 2	يتحول المقاد الثاني نهارند على صول	عقود متتابعة	مبتقي ملرمت قربه و جبر الاككار بلوري	شامل
2 - السوزناك	دو	راست على دو حجاز على صول	امكانية تغيير الحجاز بنهارند على صول	عقود متتابعة	تحميلة السوزناك	شامل
3 - النبروز أو نبرز	دو	راست على دو بياتي على صول	امكانية تغيير البياتي بنهارند	عقود متتابعة	با هلالا خاب دنيي واحتجب	شامل
4 - محجر العراق	صول	راست صول بياتي ري 2	مثل الصعود	عقود متتابعة لا يعمل للجواب	حرميت بيك	تونس والجزائر
5 - الدالسين	دو	راست على دو بياتي او صبا على لا	نهارند على صول وراست على دو	عقود متتابعة	صاح خبر فاتر الاجنان	الشرق الاذني

للغرب العربي	أطلت الهجر يا يلرى واه على ما فات	عقود متتابعة	يتغير القعد الثاني بنهاوند على صول	راست لو راست الليل على دو راست على صول	دو	6- راست الليل
شامل	سماعي ماهر	عقود متتابعة	يتحول القعد الثاني الى نهاوند على صول	ماهور على دو صول ودو 2	دو	7- الماهر
شامل	لما بدا يتشى	عقود متتابعة	يتحول عقود الحجاز الى كردي على صول	نهاوند على دو حجاز على صول نهاوند على دو 2	دو	8- النهاوند
قليل الاستعمال		عقود متتابعة	مثل الصمود	نهاوند على دو وصول	دو	9- النهاوند الكبير
لا يبعد عن المخالف العراقي	يا لله وادعوني	عقود متتابعة	مثل الصمود	نهاوند على دو حجاز على فا ودو 2	دو	10- النهاوند المصرع
مقام حديث	يا غزلا زان حينه الكحل	عقود متتابعة	مثل الصمود	نواثر على دو ودو 2 وحجاز على صول	دو	11- النواثر

شامل	اجموا بالقرب شملي	عقود متباعدة	مثل الصمود	نواثر علی دو و دو 2 نهانوند علی صول	دو	12 - الکرکز
شامل	سر التجني بلیع الحیا	عقود متباعدة	مثل الصمود	حجاز علی دو وصول و دو 2 مع امکاییه تغییر الاخیر بنهانوند	دو	13 - الحجاز کار
مقام حدیث	جملی خراهی لشفقه مثل	عقود متباعدة	مثل الصمود	حجاز علی دو و دو 2 جهازگاه علی فا و صبا علی لاأحیانا	دو	14 - الزکولاه
مقام حدیث	الخانة الاولی والتسلیم من السماعی حجاز کار کردی	عقود متباعدة	مثل الصمود	کردی علی دو و دو 2 نهانوند علی فا	دو	15 - الحجاز کار کردی
مقام جدید	الخانة 2 من سماعی حجاز کار کردی	عقود متباعدة	مثل الصمود	الزکردی علی دو و حجاز علی صول	دو	16 - الازکردی

و - الحسين نيرز	رى	بتميز بكثرة الرجوع الى درجة الراكست	مثل الصعود	عقود متتابعة	خانة بشرف نيرز تونسى	يسمى في تركيا كر دائية
20 - الياني شورى	رى	بياني على رى ثم حجاز على صول فياتي على رى 2	مثل الصعود	عقود متتابعة	حبي دعاني للوصول	يسميه الاكراد قارجنار
21 - كردي	رى	كردي رى وري 2 نهاوند على صول	مثل الصعود	عقود متتابعة	يا بهجة الروح	مقام جديد يسميه القدامي بياني افرنجى
22 - الحجاز - اصبعين - زيلان - ومثنوى	رى	حجاز على رى ورى 2 راس صول	يتحول الراكست الى نهاوند على صول	عقود متتابعة	بال قلبي ذاب لي	شامل
23 - الشاهناز (يلخل في الاصبعين)	رى	حجاز على رى ولا وري 2	مثل الصعود أو كالحجاز	عقود متتابعة	بال قومي ضيوني	مقام جديد
24 - الرسل	رى	مثل الحجاز	مثل الحجاز	ابرار صول في الصعود وتحاشيها في	شمس العيشه أسفرت	المغرب العربي

شامل	يعمل عرضاً	عقود متتابعة	مثل الصعود	سيكاه على مي ومي 2 نهاوند على صول	مخفوفة نصف سي	30 - راحة الأزواج	32 - البسته نكار	33 - اللامي	34 - الجهاركاه
شامل	بانهيف القوام	عقود متتابعة	مثل الصعود	سيكاه على سي وسي 2 وحجاز على ري	مخفوفة نصف سي	31 - العراق الشرقي	مخفوفة نصف سي	مسي طبيبة	فا
شامل	جمالك فتنة لناظرين	عقود متتابعة	مثل الصعود	على ري	مخفوفة نصف سي	32 - البسته نكار	مخفوفة نصف سي	مسي طبيبة	فا
مقام جديد	سلم الامر للقضاء	عقود متتابعة	مثل الصعود	على ري	مخفوفة نصف سي	32 - البسته نكار	مخفوفة نصف سي	مسي طبيبة	فا
خاص بالعراق	اعطني من رضاك	عقود متتابعة	مثل الصعود	على ري	مخفوفة نصف سي	32 - البسته نكار	مخفوفة نصف سي	مسي طبيبة	فا
شامل	باسم عن آل ناسم عن عطر	عقود متتابعة	مثل الصعود	على ري	مخفوفة نصف سي	32 - البسته نكار	مخفوفة نصف سي	مسي طبيبة	فا

35 - الحجم صغيران	سي مختوفة	صجم على سي و سي 2 كرى على رى ونهاوند على صول وجهاركاه على فا	مثل الصعود	عقود متجانسة	قاضي المنطق	تونس والشرق الافنى
36 - الرصد	صول او رى	يشمل صول لا دو رى مي صول	يشمل صول مي رى دو لا صول	قد يعبر على سى وفا دون التوقف عليهما	با حجي مالك	المغرب العربي
37 - اللبيل	دو	ذبل على صول قرار وسول و على دو ودو 2	يتغير اللبيل على المرىك بنهاوند عليها	التوقف بكثرة على رى وكثرة نحاشي فا وسى	لبالي السعود	المغرب العربي
38 - مخيلات اللبيل	دو	ثلاثة تمييز 1 بهجواز على صول 2 بهجواز على صول قرار 3 بخفض مي عند الغلبة	مثل الصعود	مثل اللبيل ونامي عرضها		المغرب العربي

المغرب العربي	برول يا عاشقين بعد الحبيب قد زادني عشقا	مثل القليل مع زيادة تحاشي فا وهي عند القفلة	مثل الصعود	حراق على رى ذيل على صول	رى	39 - هرق التونسي او اصبهان فسي المغرب
المغرب العربي	برول لقد نقلها الخليفة وجعفر	تحاشي سي في التول	مثل الصعود	نهاوند على رى وبياتي على لا	رى	40 - النوى - المشرقي في الغرب
المغرب العربي (في تركيا يسمى يكاه)	جسمي فاني من هو لك	تحاشي فا	يتغير الـراست او الحجاز على رى بنهاوند على رى	راست على صول قرار ورى وصول وحجاز على رى اجيانا	صول قرار أو رى	41 - الاصبهان - المشاق في المغرب
المغرب العربي بالبحر	أليف يا سلطاني	ابراز دو - رى فا - صول - لا دو	مثل الصعود	جهازكاه على فا ثم راست او ماهور على دو 2	فا	42 - الزموم
المغرب	يا نسيم الروض	ابراز ورى سي صول-لا-رى	مثل الصعود	جهازكاه على صول ورى		43 - العراق عجم
العراق		رفع درجة فا عند القفلة	يتميز بالحجاز ثم النهاوند على	راست على دو- صبا	دو	44 - الراست العراقي

المعراق		التلويح بين لا ودو ²	مثل المعمود	على صول لرأست دو ²	دو	45 - الماهور العراقي
المعراق		التلويح بين صول ودو ²	مثل المعمود	مثل الماهور	دو	46 - الجهاركاه العراقي
المعراق		كثرة التوقف على فا و دو ²	مثل المعمود	بياتي على ري ونهاوند على صول وبياتي على ري ²	ري	47 - البيات العراقي وفروعه
المعراق		كثرة التوقف على صول	مثله	مثله	ري	1 - المحمودي
المعراق		كثرة التوقف بين صول وري	مثله	مثله	ري	ب - القوريات
المعراق		جس اللو عند التقلع	مثله	مثله	ري	ج - الجبوري

العراق		جس السبي قرار وكثرة التوقف على فا	مثل	مطه	رى	د - الأبراجبي
العراق		كثرة التوقف على لا	مثله	مثله	رى	هـ - اللشت
العراق		كثرة النقل بين لا وحو 2	مثل الصعود	بياتي على رى وعلى لا	رى	و - الأرفه
العراق		جس الدو عند القفلة واكساوه طابعا شعيا	مثله	مثله	رى	ز - البهزراوى
العراق			مثل الصعود	بياتي على لاقرار وعلى رى وعلى لا وكللك نهاوندعلى صول وعلى رى	رى	ح - الحسيني
				سبق مع الحجاز	رى	48 - الثنوى
العراق		جس الرى والرجوع الى مجا	مثل الصعود	حجاز مع التوقف على مي ونهاوند على صول	ممي مخفوفه	49 - الدمي

عراق		يقوم لبي الراست والبيكاه	مثل العمود	صبا وبياتي وحجاز على صول	صول	50 - المنعوري
العراق		الترول بقند حجاز على لا قرار عند قفلة	مثل العمود	نهارند مرصع على ري	ري	51 - المخالف
العراق		جس تو جني او مرفوعة وسي طليعية عند القفلة	مثل العمود	نهارند على اري	ري	52 - العسوي



حركات العرضة من المملكة العربية السعودية يظهر في الصورة المفقور له
جلالة الملك فيصل رحمه الله وعن يمينه المفقور له جلالة الملك خالد رحمه الله
وعن يساره جلالة الملك فهد .

المفتي السعودي الشيخ ابراهيم
السمان مع الشيخ عبد السلام
التونسي



عميد فنانى العراق المطرب الاستاذ
محمد القبانجي



مهد الموسيقي والمرح الاستاذ
احمد ابو خليل القباني (من سوريا)



الاستاذ الشيخ علي الدرويش (من
سوريا)



الموسيقيار الفلسطيني الاستاذ روى الخماش



من اليمين الاساتذة : عبد الوهاب العشماوى - صالح المولى - مختوم احمد
العفنى - وعبد الفنى شعبان



الموسيقار الاستاذ عبده الحمولى



المطرب الشيخ سلامة حجازى



المطرب الشيخ يوسف المتىلاوى



الاساذ محمد عبد الوهاب عند اشرافه عل تمرين اغنية «انت عمري» للمطربة
ام كلثوم ويرى امامه الاساتذة محمد عبد صالح بالقانون - ومحمد القصبجي
بالعود - واحمد الحفاوى بالكمالجة - والمطربة ام كلثوم بجانبه

المغرب الليبي الشيخ المختار شاكور
المربط



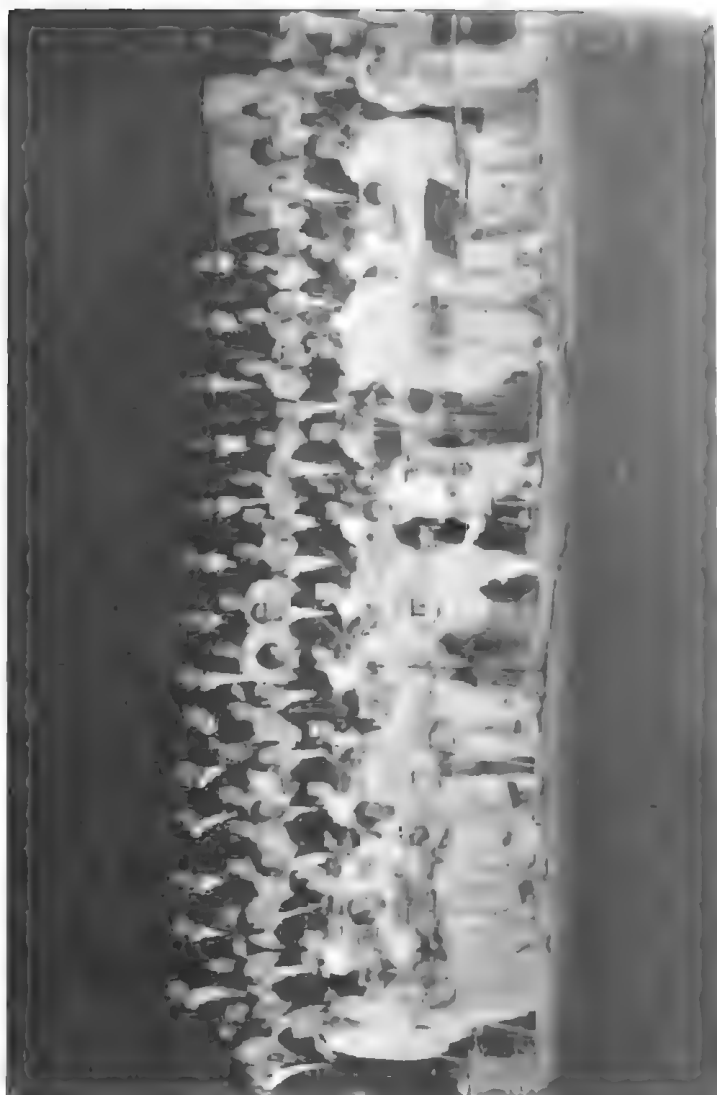
الطائف الليبي الاستاذ محمد حقيق



المطرب الاستاذ سلامة الدخاني (من
تونس)



شيخ الفنانين الاستاذ خميس الترنقي (من تونس)



قوة العهد الرئيس الخضمة بالوسمى الفيلدة الشونسية في احدى
ملاها طيلة الاستلا صالح الهدي



محمد الفخاطري الجزائري الأستاذ معالي الدين باش تاروي



مجد الموسيقى المغربية الاستاذ الحاج ادريس بن جلون وعن يمينه الفنان
الكويتي الاستاذ احمد باقر - وعن يمينه الباحث المغربي مولاي العربي
الوزاني والفنان الجزائري الاستاذ جلون يلى



الفنان المغربي الاستاذ

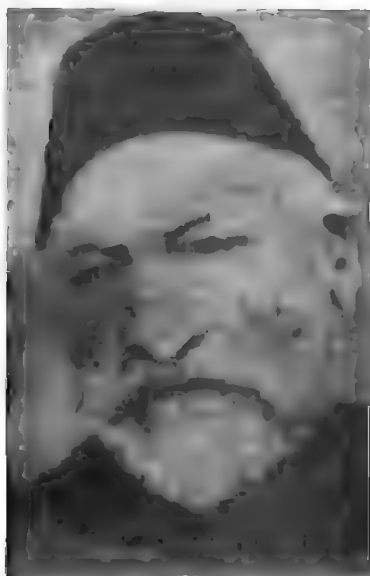
الرحوم الحاج محمد بلولة



الفنان المريطاني السيد السيميل



مجموعة المطربات المشاركات في مهرجان أم كلثوم بتونس سنة 1975

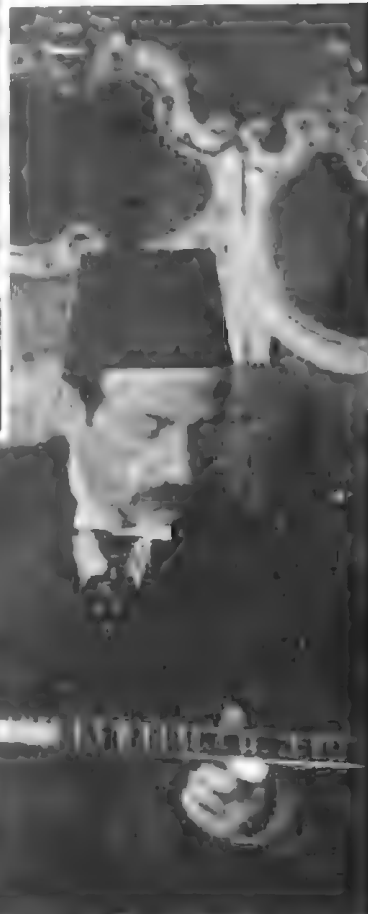


الموسيقيار التركي «عثمان بك» المتوفى
سنة 1885

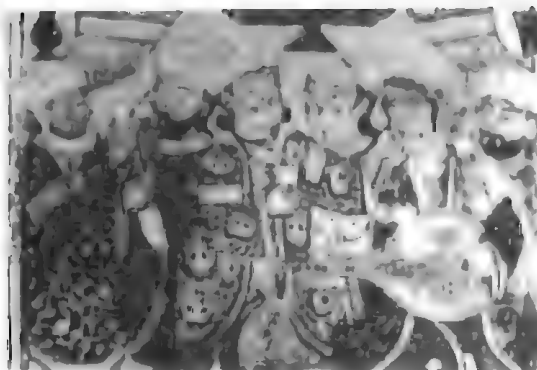


الموسيقيار التركي «تاقى» الهندى
المتوفى سنة 1913

الموسيقار التركي الشيخ مصطفى العنري
- 1640 - 1711 م



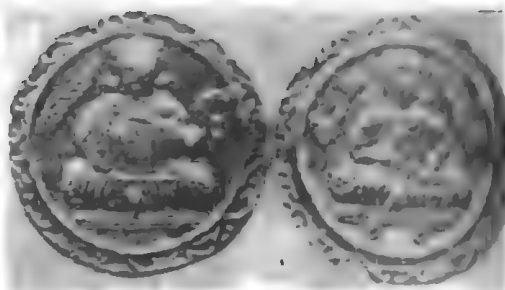
الموسيقار التركي جميل بك (غازلا على الطنبون) المتوفى سنة 1923



رسم لجموعة مغنين مع عازفة على العود يرجع للقرن
الرابع عشر الميلادي من مخطوطة لقصائد الحريري
(من مكتبة فيانا)



علبة عاجية من قرطبة ترجع لسنة
986 م يظهر بها عازف عود (من متحف
اللوفر بباريس)



م طراف عود على ميدالية فضية للخليفة العباسي
المعتمد بالله (من متحف برلين الديمقراطية)



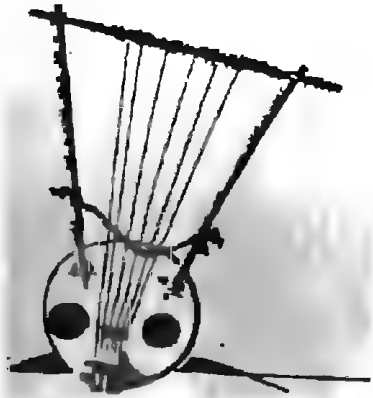
المؤلف عازفا على العود



عازف كويتسرا جزائري في مؤتمر
الموسيقى العربية سنة 1942



عازف مغربي للمعهد الرباعي في مؤتمر
ال... ١٩٥٩



طنبورة عربية



رسم لآلة الجنك التي تشبه الهارب
القريبة من مخطوط كشف الهموم
يرجع للقرن الرابع عشر الميلادي (من
مكتبة «طوب كابو سراي» باستنبول)

رسم لعازف قاتون من مخطوط كنف
الهموم (الذكور)



عزف السنطور الاساذ يوسف باو
عن العراق



عزف على القاتون السيد النوري
الرباعي (من تونس)



رسم ملوك دباب (كما تسمى) يرجع
للقرون الرابع عشر الميلادي من
مخطوط كشف الهموم (الذكور)



الفنان المغربي الاستاذ عبد الكريم
الرايس عازفا على الرباب



الفنان الجزائري الشيخ العربي بن
صاري عازفا على الرباب



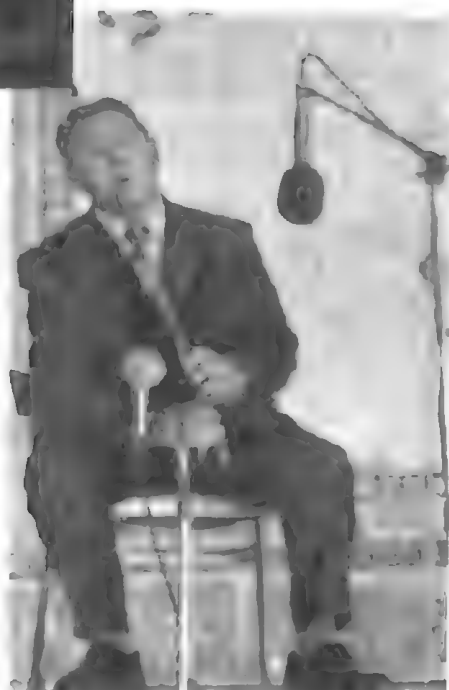
عزف الجوزة العراقية الأستاذ صالح
شميل



الدكتور بلحمين فرزه عزفا على
الرباب التونسي



طريقة عزف الناي العربي



عزف ناي من اوزباكستان
على الطريقة الفارسية



جماعة الطريفة المولوية من مدينة
تونس - بالجنوب التركي



ضابط الايقاع المصري الاستاذ
ابراهيم عطيلي مع الطرب فريد
الاطرش



الرحوم الشيخ علي بن عرفة (من
تونس) ناقدرا على الطار



الاستاذ خميس العاتي (من تونس)
ناقدرا على التفقات او التفقات



تمثال صغير لساقرة دف قرطاجنية
من متحف باردو بتونس



الوفد برئاسة لجنة المقامات في مؤتمر القاهرة سنة 1969 وعن يمينه الاستاذ
احمد شليق ابو عرف والمرحوم عبده قطر وعن شماله الاستاذ حسين جبهة
والاستاذ احمد بالر والاستاذ امين فهمي



ناقر مرواس من المملكة العربية السعودية



ناقر طار مغربي في مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٥٩

12	المؤقتة الهندية	١٥
13	العازبة أربوركة سماعي	٩
14	المريخ تونسني	٢
15	دخول البرادك	٤
16	الدرر الهندية	٧
17	البرودك	٣
18	الخنس	١٥
19	الصودي "أ" م	٨
20	البسيط الغزي	٩
21	البيكر العراقي	١٢
22	المزجينة	١٥
23	مكبر سماعي	٩

تمرین (راست گردان - ساز قار - رهاوی) رقم 1



موشع راست (روزنه میرزا) منبئی مدرست قریه رقم 2

به حد دل با یورق قی زرد نت نی من ل لب با
 دلا لا لا لا با ن نی نی نی نی نی نی نی
 من تبت ل مد یل نی صاد ل لب با
 ما یو عب زرد قد من لب مد
 ل لب با ه با ه ل لب ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل
 با یو عب زرد قد ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل
 ن تبت ل حاد ل ل ز فان لب
 ن تبت ل حاد ل ل ز فان لب با

D.C.

موسیع راست کردوان (وزن شعری)

رسم 3

کافور حیات
عین لاکهار بر ری را
با قاف

دین یار کا آفتاب

دود خفا ص ب ن
عین با آه فا ص ب

مان مان مان مان مان مان
آ ن سید ۱ دل خد

د خفا ص ب ن
عین با آه فا ص ب

ن ن عین با آ ن سید ۱ دل خد

ن ک لود س س آ د ب س

ن لب با آه د ن ک لود

ن اجن ن س ل لب با آه ن ن س

مان مان مان مان مان مان
بله خ غ ک آه ک

تخیله السوزناک رقم 4

تفاسیم سوزناک مرتجله

تفاسیم در اسم مرتجله

تفاسیم مهارتاه مرتجله

تفاسیم بدایه و مهارتاه و طراوت

تحریریں فی مقام النبیروز



موسم في مقام النيروز (وزنه فوخت) يا همد لا عابا عني رقم ٥



زحل مرتب بیک نغاسی بی غلام اکبر مرغان قسم 7

المقدمه

همی زک می تو دم مر
 بل که به ن سو موسیقی
 لام خ که زنی و ر موسیقی
 ط لا پشی هم کا موسیقی
 بقا ر جا ش زه ال موسیقی
 خ ال ز ف زه مین موسیقی
 ز با ال د ش ح زونست
 عو تر با یغنی خ دوزو بی غل غل تو بی تو با

FIN

تعمیر کے فی مقام الحایہ

۸



موسم في مقام الكايفة وزنه دمج

۹

بِأَمْرِ النَّاسِ

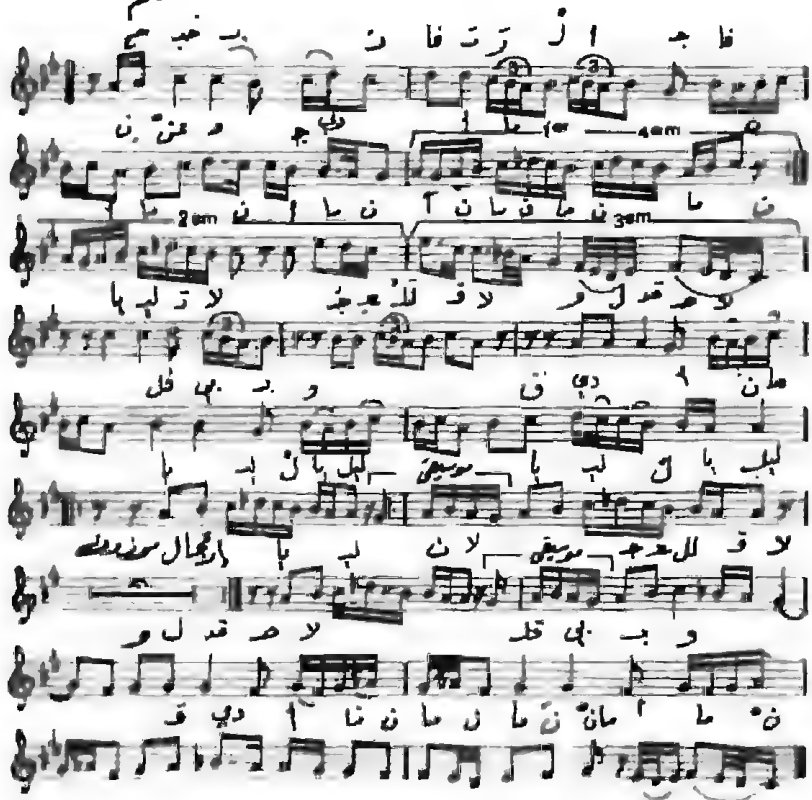


تمرين في مقام الدلشين رقم 10

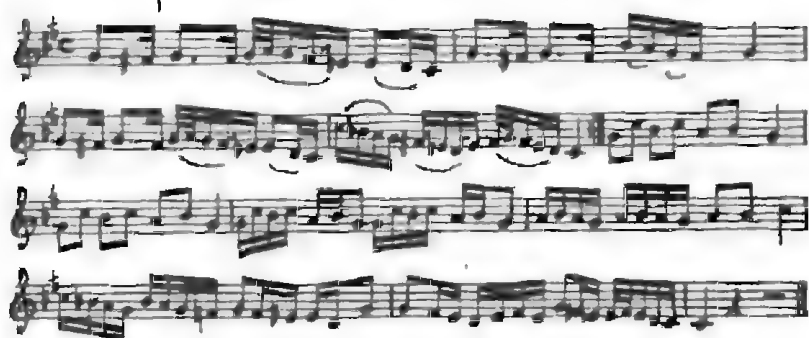


موسم في مقام الدلشين وزنه اقصان

صالح فبر رقم 11



تميز في مقام راسته الذبلة رقم 12



موشح في مقام راسته الذبلة "أطلعت البهر" رقم 13

موشح في مقام راسته الذبلة "أطلعت البهر" رقم 13

أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر
 أطلعت البهر أطلعت البهر أطلعت البهر

رقم 15
الحان الاول

سماحي ماحور

نينا لايك افندي

الحان الاول

الحان الثاني

الحان الثالث

الحان الرابع

FIN

تمارين في مقام النهاوند

رقم 16



رقم 17 موسيقى مقام النهاوند "لأبد ابشتي"



تمرین فی مقام النہادند الکمرع رقم 18



أغنية وادعوني يا لبنات بالله

رقم 19

لب في نزع العبر سكه التوسل القابل بالنهادند الرقع

آه عمو

سب له بل له بل نانا

ن نانا لب با بني عمو

آه آه لا بلا

آه آه آه

D.C.

تمرین فی مقام الکواثر

رقم 20



نوسنج فی مقام الکواثر باغزاله زان عینیه الکملان

رقم 21

(وزنه نوسنج)



تسرين في مقام النكرين
مزم 22



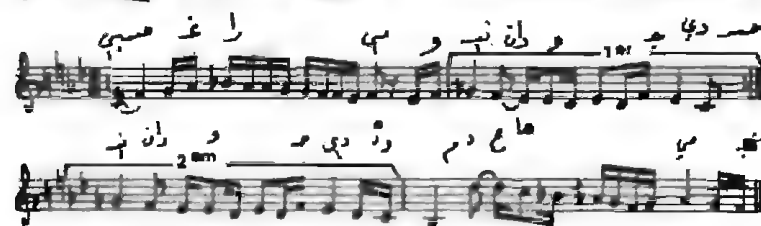
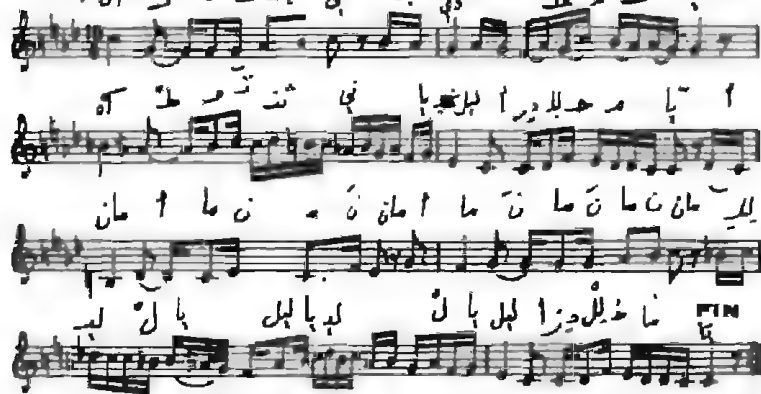
موسيق في مقام النكرين اجمعوا يا اقربا سماعي
23
لي م شابت قر (دريته نوحه) قرب بل عوم ج ا عوم ا ج
لي م شابت قر بل قرب بل عوم ج ا عوم ا ج
ل ل با قى لا بت لي حوم و قش
لي آلا ها اه لا بت ن عي با لا لا لا لا لا

تسمیہ فی مقام المازھار

رقم 24



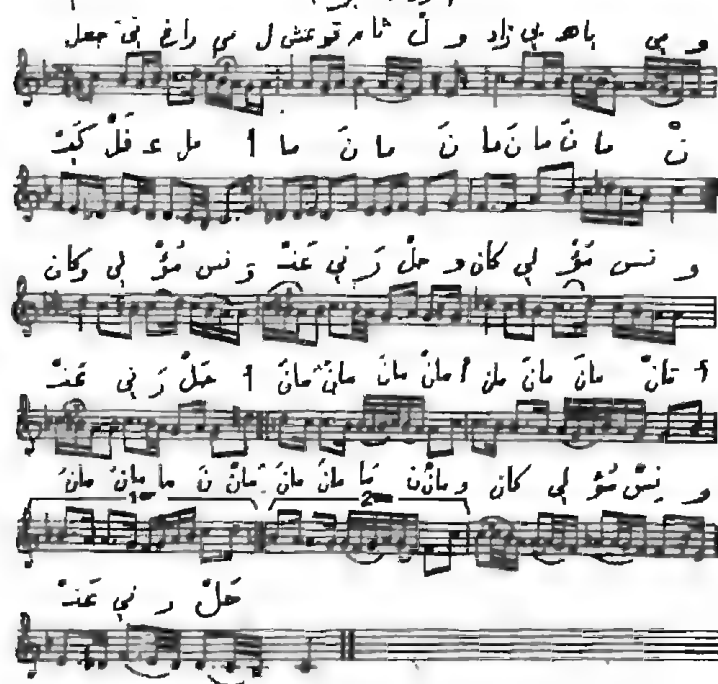
سویں فی مقام المازھار مزا تجنی بدیع الھما
رقم 25



نصرتی فی مقام الزنگولاه . رقم 26



سویح فی مقام الزنگولاه "جعلانی غرامی لعشوقی" (وزنه شنبه) رقم 27



تسرون فی مقام الجاز قار کردی " شیدای بھر الکسفی رقم 28

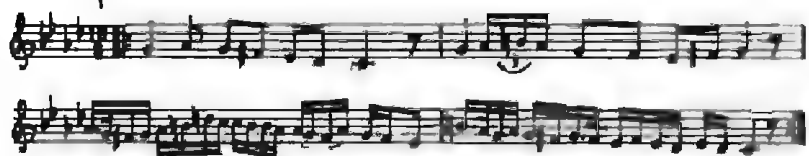


الحانہ الاولہ والتسلیم من ستاجی جاز قار کردی رقم 29

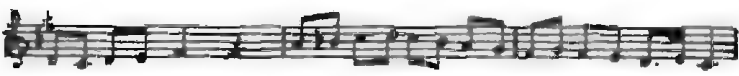
صالح المہدی



الحانہ الثانیہ من ستاجی جاز قار کردی (انکر کردی) رقم 30

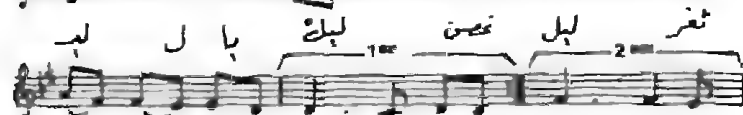
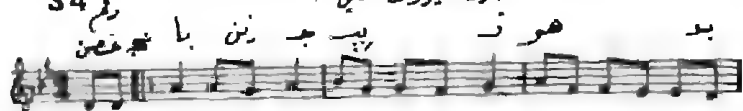


تسمیة فی مقام البیاتی (حسین) وأنواعه رقم 31



موسم في مقام العشق النركي
 او زنه يوركه ساي
 غصن بان جبينه بدر

رقم 34



شغل في مقام الحسين مجسم
 رفقا ملك الحسيني

رقم 35

وزنه مريم تونسي



موضح في مقام الحسين
يا صاحب الاسرار
رقم 36

مرحبا آهنگ بل صبا صبا

حال نه کنه ن لا لا با با ن ق

بند ن مر ن با ال حال نه کنه

لا با لن لا با لن ل با فرشته مان ا دی

لا با لن لا با لن د با ل با ل با لن

دی سه با بی نه لا با لن لا با لن

حال نه کنه حال نه کنه با ال

مر ن مر ن دی مان ا دو

نجه غلی غلی مست

FIN

موسيقى مقام البسمي وزن موعظ

37 رقم



موسيقى مقام الحسين صبا 'أقبل البدر في الصباح'

(وزنه دخول لراول)

38 رقم



من العتيق

الحانة الأولى من مشرف نيرز

رقم 39



تمرين في مقام البياض شوربي

رقم 40



موسیقی فی مقام البیاتی شوروی "عتبی دعائی للروحانی"

۱ وزنہ بحر صحرے ۱
رقم 41



موسیقی فی مقام الکروی "بابرجه الروح"

۱ وزنہ دارج
رقم 42



تمرینے فی مقام الجھاز

رقم 43



موشیح فی مقام اکیاھناز * بال قومی ضیعوفتے
وزنہ نوختے

رقم 45



تسمیرتے فی مقام الرملے

رقم 46



موسم في مقام المريك' تنسج العشيبة أسفرت

أوزنه بطايعي

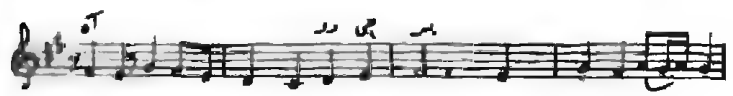
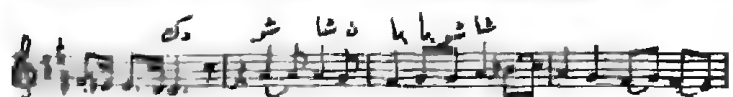
رقم 47



أغنية معتبقة من نوع الفونديو شوشاندا في مقام المنيبا

أوزنه موسيقي قوسي

رقم 48



تمہارے فی مقام اصبا
رقم 48



موسیقی مقام اصبا * عبد اکبر یوم نذر فی
رقم 50
وزنہ ستامی ثقیلہ



تمرین فی مقام السیاه

رقم 81



موسم في مقام الهزام قد حركت ايدى النسيم

اورنجه نوخته

رقم 54

آه عيني يا تى كما مرّ قد

خدا عيني يا تى سيد دهر دهر

خفتن صوغد زل خفتن خفتن

آه عيني يا FIN ين يه س زل صوغد زل

الطالع ما بني تو وسر

د عيني يا دير تو فن صغر

بگت يا خد دنك

آه عيني يا بين فدا تل يا حزن

تمرین فی مقام المایعة الشرقية

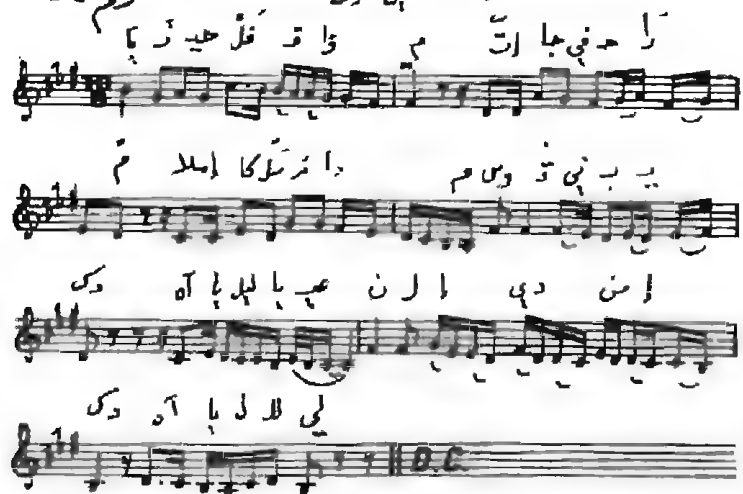
رقم 55



موسیقی فی مقام رابعة الأرواح 'بأخفيف القوام'

رقم 56

وزنه ساهي ثقيل

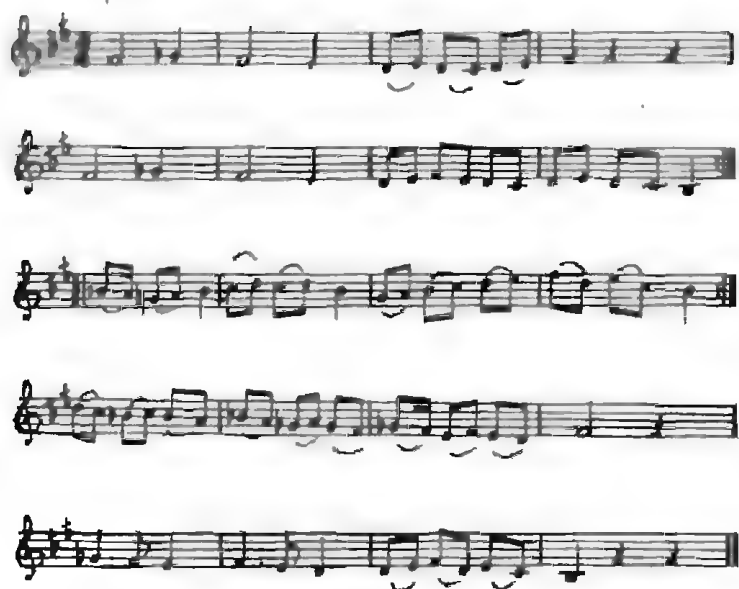


تميز في مقام العرمان الشرقي
رقم 57



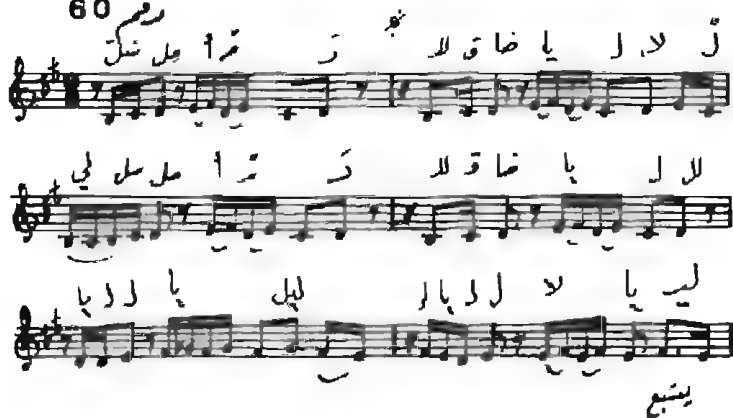
تمهيد في مقام البستة نفاذ

۵۹ رقم



سبح في مقام البسته نظر سلم الأمر للقضاء
وزنه اقصا

60 فر



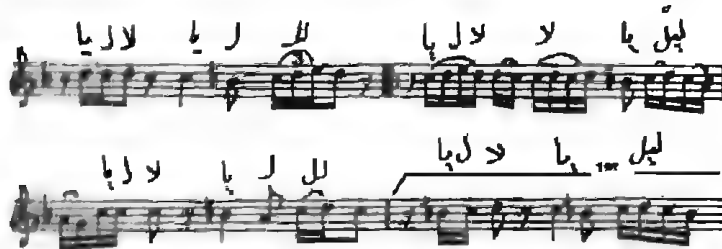
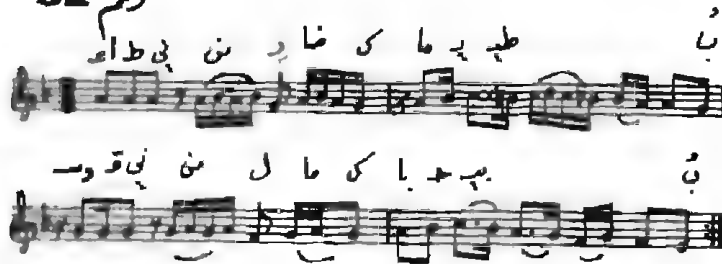
تسرين في مقام المذبي

رقم 61



سبح في مقام المذبي اعطني من رضاك
وزنا انصاف

رقم 62



همان: صبح طلوع
 نایب لوسنج: اطمین من رخاگه

لالا لالا... لالا

ب. هر آن که می خواهی ناله کند

ب. هر آن که می خواهی ناله کند

لکه ای قیامت و شب اطلال ب. هر آن که

نیک زحمت و غمناک می جاز با

ک. چه پنهان دی و مو می ما دنی

ک. چه پنهان من دجاست مو و تود

ب. تود و تود و تود

FIN

مُحَرِّرينَ فِي مَقَامِ الْجَهَانِيَّةِ

63
فم

موسى في مقام بلهارااه باسم عن لال

64

وزنه سماعی (تقریباً) ۲۰۰ گرام



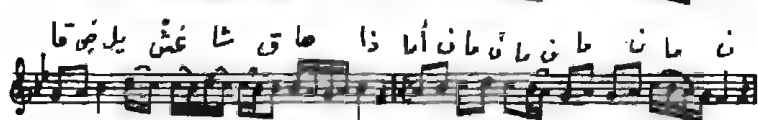
تمرین فی مقام ابھم شیرازے رقم 85



موسیقی مقام ابھم شیرازے قاضی العساکر ہذا

رقم 86

(وزنہ مصری کہر)



محمدين في مقام الرصد العبيدي رقم ٥٧



موسم في مقام الرصد العبيدي - يا عبي ما لك
وزله بطايحي رقم ٥٨



تمارين في مقام الذيل

رقم 69



تمرین فی مقام النورثی

رقم 73



موسیقی فی مقام النورثی
(وزن بحرول)

رقم 74



تحریر فی مقام الا صبهان رقم 75



تمرين في مقام المزمور رقم 77



موسيقى في مقام المزمور 'اليف' يا ساطعاني

رقم 78 وزن بحر



تاليع لوتيم المزبورم : البقيع باسلطاني

شَدَّ بِي قَدْرَ عَمْرٍ ۞

تَنَ لَهْ ۞ بِي ۞ كَوَا ۞ بِي ۞ رَا ۞ مَوْزِلَا ۞ طَا ۞

۞ بِي ۞ كَوَا ۞ رَا ۞ مَوْزِلَا ۞ طَا ۞ شَدَّ بَا ۞ لَهْ ۞

لَدَا ۞ مَوْسِي ۞ لَهْ ۞ يَلَا ۞ بِي ۞ دُفَا ۞ مَ ۞

لَدَا ۞ تَنَ ۞ لَدَا ۞ لَدَا ۞ لَدَا ۞ مَوْسِي ۞ تَنَ ۞

مِش ۞ قَا ۞ مِش ۞ زَنَ ۞ آ ۞ دُفَا ۞ تَنَ ۞

لَهْ ۞ شَبَّ ۞ أَوَا ۞ دُ ۞ لَهْ ۞ شَبَّ ۞ أَوَا ۞ دُ ۞ قَا ۞

لَدَا ۞ مَوْسِي ۞ لَهْ ۞ لَهْ ۞ شَبَّ ۞ أَوَا ۞ دُ ۞ لَ ۞

لَدَا ۞ تَنَ ۞ لَدَا ۞ لَدَا ۞ لَدَا ۞ مَوْسِي ۞ تَنَ ۞

تَنَ ۞ قَا ۞ تَنَ ۞ تَنَ ۞ لَدَا ۞ مِش ۞ تَنَ ۞

نَهْمِش ۞ تَا ۞ لَدَا ۞ قَر ۞ قَدَّ ۞ لَهْ ۞ حَا ۞ وَوُ ۞ حَا ۞ قَا ۞

بانیسم الروض فی مقام عراق مسم

من الغزوات الفریح

رقم 79

شا ا از یز خب خد نر سب ز یا

شا ط ع د مال د ورن یز ی د

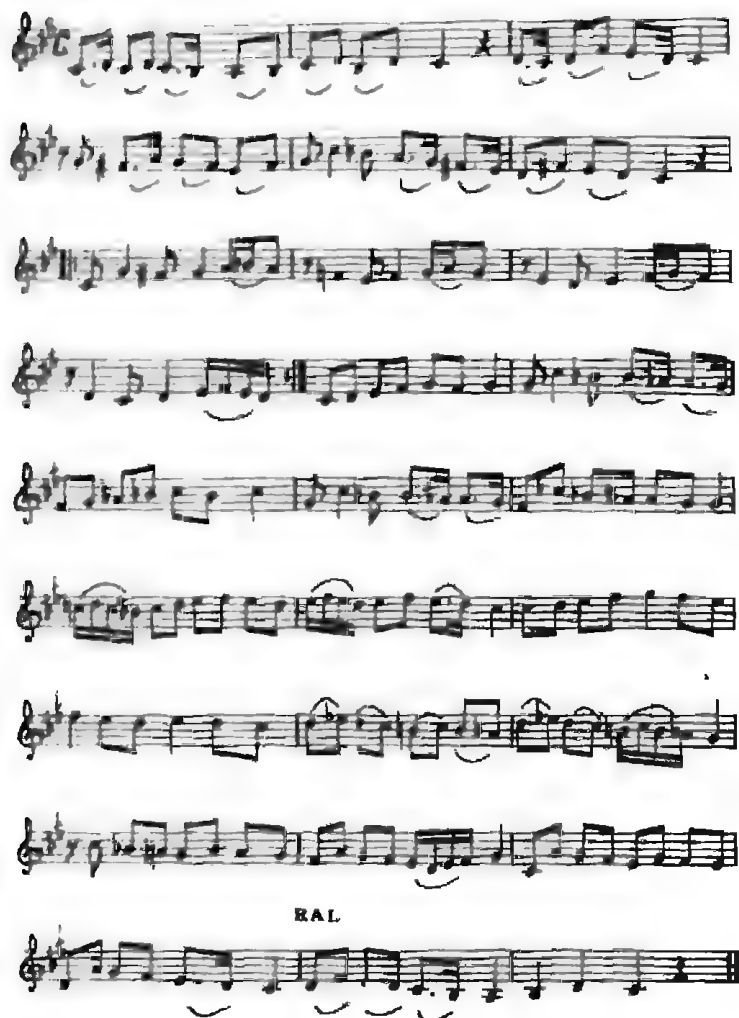
شا ز لریتر خب خد رو نر سب ز یا

شا ط ع د مال د ورن یز ی د

ل تو لی قو و لی قو ه ل نو

c شایستی مند ان و ت شد شا پ ان

تمرین فی مقام الراستی (الطرابی) رقم 80



تحرير في مقامى الماهور والجارحاه (الرافين) رقم 81



82

الرافين الاول

تحرير في مقام البياض

(الرافين الاول والسادس من مقام البياض)

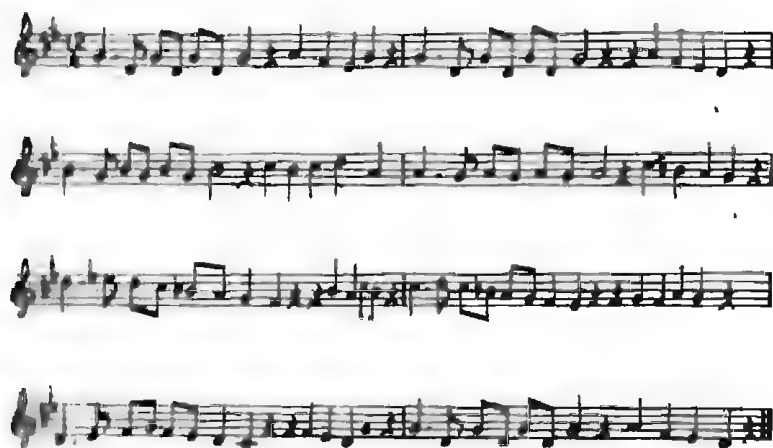
الرافين
السادس



رقم 83 تمرين في مقام الحمودي وزن بكرة



رقم 84 تمرين في مقام القوريات العراقي



تصريف في مقام الإبراهيمي (وزن مدد ميه) رقم 85



تصريف في مقام الدشت اعراقي رقم 86



تمرین فی مقام الاوردسہ العراق رقم 87



تمرین فی مقام البهرزادی العراق رقم 88



تمرین فی مقام الحسینی عراق رقم 89



رستمی مقام الحسین " رأیت الیاض " رقم 90



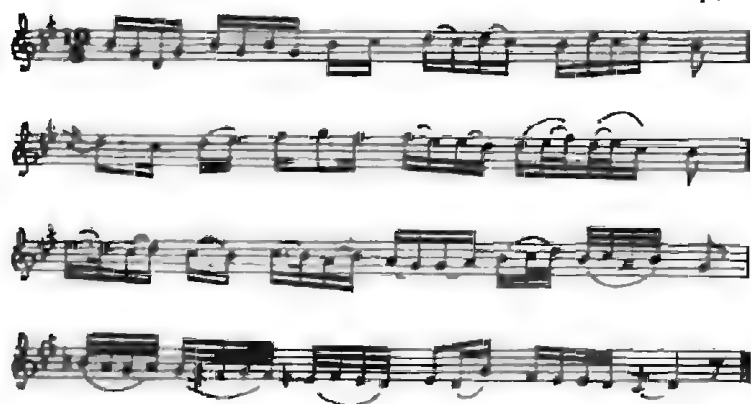
افندیه فی مقام المثنوی " سین اچاقی اصرای " رقم 91



تصريف في مقام المديسي العراقي رقم 92



تصريف في مقام الحساوي العراقي رقم 93
الحنون زكريا



تمرین فی مقام الخالف اعراف ۹۴ رقم



تمرین فی مقام الصنی اعراف ۹۵ رقم



تمرین فوق مقام السیگاه العراقی رقم 96



رقم 97

تمرين في مقام البغداد



رقم 98

تمرين في مقام النظام



تمرين في مقام النوا (العراقي) رقم 99



تمرين في مقام الأورد "العراقي" رقم 100



تمرين في مقام المكيبي "العراقي" رقم 101



الناقص

المراجع

- كتاب الاغانى لآيى القرچ الاصفهاني
- الموسيقى الكبير لآيى نصر الفارايى تحقيق غطاس عبد الملك
- نفح الطيب للمقرى
- الموسيقى العربية للبارون ديرلانجى
- تاريخ الموسيقى العربية - ج - ٥ - فارمر
- الكافي في الموسيقى - لابن زيله - تحقيق زكرياء يوسف
- رسالة يحيى بن المنجم
- رسالة الكندي في اجزاء خبرية في الموسيقى تحقيق محمود أحمد الحنفى
- رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف - تحقيق يوسف شوقي
- كتاب الادوار - والرسالة الشرفية لعفى الدين الارموى
- العقد الفريد لابن عبد ربه
- رسالة في اللحن والنغم للكندى
- رسائل اخوان الصفا
- كتاب المؤتمر الثانى للموسيقى العربية (المغرب)
- لوحة الموسيقى المغربية الكسبى شونان
- كشف القناع عن آلات السماع - لآيى على القوث (الجزائر)
- الاغانى التونسية للصادق الرزقي
- قانون الاصفهاني لمعلم نغمات الاذكياء - لمحمود سيال
- ورقات - لحسن حسنى عبد الوهاب

- التاليد والعادات الشعبية - عثمان الكماك
- التراث الموسيقى التونسي (9 اجزاء) وزارة الشؤون الثقافية
- نظرات في الموسيقى والمسرح - محمد العقري
- الموسيقى قواعد وتراث - محمد مرشان
- الموسيقى العربية واعلامها - محمود احمد الحفني
- سلسلة تراثنا الموسيقى (4 اجزاء) اللجنة العليا للموسيقى العربية
- سفينة الملك - للشهاب
- الموسيقى الشرقي - كامل الغلمي
- تلوق الموسيقى العربية - محمود كامس
- كتاب المؤتمر الاول للموسيقى العربية - وزارة الترفيه 1932 (مصر)
- من كنوزنا - فؤاد رجائي ونديم الدرويش
- الموسيقى السورية - عدنان بن ذريل
- السماع عند العرب (5 اجزاء) - مجدى العقلي
- الموشحات الاندلسية - سليم الحلو
- الفنون الشعبية في فلسطين - يسرى عرنيطه
- للطرب عند العرب - عبد الكريم العلاف
- قيان بغداد - عبد الكريم العلاف
- المقام العراقي - الحاج هاشم الرجب
- حل رموز الاغاني - الحاج هاشم الرجب
- مؤلفات الكندي - زكرياء يوسف
- المقامات - شعوبي ابراهيم

- رائد الموسيقى العربية - عبد الحميد العلوجي
- تاريخ الموسيقى الاندلسية - عبد الرحمن علي الحجي
- الفنانون البغداديون - الشيخ جلال الحنفي
- الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية - صبحي أنور رشيد
- اغان شعبية عراقية حميد البصري
- مشاهير الموسيقيين العرب - طارق عبد الحكيم
- الموسيقى والغناء عند العرب احمد تيمور طبع 1963
- الاغاني الشعبية في قطر لمحمد صالح سلمان للدوك وزارة الاعلام
- الرقصات الشعبية الكويتية - ابراهيم الشكري
- كتاب التراث الموسيقي المغربي - الحاج ادريس بن جلون
- مخطوط المقامات التركية - لرست قياكوك (نملكه)
- الموسيقى التركية TURK MUSIKISI NAZARI AMELI
- Turk Musikisi Ansiklopedisi Yilmaz Oztuna
- شرح رديف موسيقى - للدكتور مهدي برقشلي
- كتاب رديف اوازي موسيقي مستي ايران - لمحمود كريمي
- Northern Indian music volume II the main Ragas
- Alain Danielou - UNESCO 1964

الفهرس

5	كلمة المعهد
7	المقدمة
12	الكتب المعتمدة
15	الموارد الموسيقية
18	كتابة الموارد
20	أنواع المقامات
22	سلالم مختلف العقود
24	السلم الموسيقى العربية
25	النوع الاول : المقامات التي تركز على تسلسل العقود
47	النوع الثاني : المقامات التي تعتمد السلم الخامس
	النوع الثالث : المقامات التي تجمع بين تسلسل العقود والسلم
49	الخامس
54	الفناء التقليدي في الجزيرة العربية
58	المقامات المراقية
67	المقامات الفارسية
70	المقامات التركية
76	المقامات الآسيوية (الرقا الهندي)
81	المقامات الصينية
83	الحافظون على المقامات الموسيقية
91	الآلات المستعملة في الموسيقى العربية التقليدية
109	الخاتمة
113	مفوص الشواهد الغنائية
134	جدول المقامات الموسيقية العربية
147	الصور
173	موازين الشواهد الموسيقية والغنائية
175	اللوحات الموسيقية
241	المراجع



- صالح بن عبد الرحمن
المهدي الشريف

- مولود بتونس يوم 9 فيفري
1925 .

- بعد تعلم القرآن الكريم
والمرحلة الاولى من الثانوي
بالفرنسية دخل جامع
الزيتونة المعمور حيث احرز

على شهادة التحصيل سنة 1948 والعالية في الآداب سنة 1951 وتحصل في
نفس الفترة على شهادة الحقوق كما نجح في اول فوج للمدرسة العليا
للادارة .

- تولى القضاء بالعاصمة سنة 1951 بعد نجاحه في مناظرة ، ثم ولادة
مصلحة الفنون المستترة بوزارة التربية القومية سنة 1957 ، ثم ادارة
الفنون بوزارة الشؤون الثقافية عند تأسيسها سنة 1961 ويشغل الآن
منصب مدير عام للتنشيط الثقافي النومي والمهرجانات الرلالية .

- تولى تأسيس الجمعية القومية للمحافظة على القرآن الكريم ، وحديقة
تجويد القرآن الكريم ، واتحاد المؤلفين ، والفرقة القومية للفنون الشعبية ،
والاركستر السنفوني ، والمعهد الوطني للموسيقى والمسرح والرقص .

- كما شارك في تأسيس الجمعية التونسية للمؤلفين والملحنين ، وادار المعهد
الرشيدى سنة 1949 ثم ترأسه .

عمل الصعيد الدول

- رئيس فخري للمجمع العربي للموسيقى وجمعية اصدااء المرحوم رياض
السيباني (بالقاهرة) ،

- رئيس مساعد للمجلس الدول للموسيقى التقليدية ، ورئيس مساعد
(سابقا) للمنظمة العالمية للفنية الموسيقية .

- عضو مجالس الادارة بكل من مركز البحوث والدراسات في الصاديق
والفنون والثقافة الاسلامية (باسطنبول) ، والمعهد الدول للجمعية الثقافية
بالوسائل السمعية البصرية ، والجمعية العالمية للفنون الشعبية ،
وهو شرفي لكل من الجامعة العالمية للجمعية الموسيقية والمعهد العالي
للموسيقى العربية (بالقاهرة) ، وجمعية حقوق المؤلفين (بباريس) ،
وهو المجلس العالمي للمعهد الدول للموسيقى (بباريس) ،
وخبير اليونسكو في شؤون الموسيقى وحقوق المؤلفين .

- لمن ما يزيد من السيادة قضية منها المعهد الوطني التونسي ، وله عدة
مؤلفات ودراسات في شؤون الموسيقى منها منشورة مع الفنى والفنانين ،
كما ألف للمسرح وتولى القاء الفنى في الصحافة بعد اسم (دوراني) الذي
انظمه للمؤلف الموسيقى بعد نهاية لاهله .

هذا الكتاب

يشتمل هذا الكتاب على دراسة شافية لمقدمات الموسيقى العربية (الطبع)
من جميع الأنظار العربية مع مقارنتها بمقدمات أشهر الحضارات الاغريقية
والاسيلوية ومع ربطها برموز كتاب الاثناني لابي اللرج الاصمعياني .

وقد عززت هذه الدراسة بتمارين للطلاب وبشواهد من القطع الفسائية
والموسيقية التقليدية العربية مرفوعة بالنوطة .

كما اشتمل على تحليل لأشهر الآلات التي تعزف بها المقدمات وعلى التعريف
باشهر الشخصيات التي كان لها فضل نقل التراث الموسيقى العربي الى جيلنا
الحاضر ، معززة بمجموعة نادرة من الصور .